

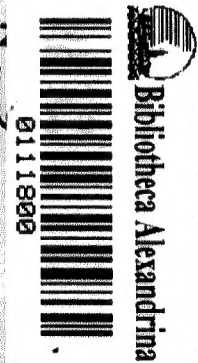
هَرَبْرَت رِيد

طبيعة الشعر

ابانف

مراجعة
الدكتور عمر شيخ الشباب

دراسات نقدية عالمية
(٣٠)



السيد زهير

هَرَبَتْ رَيْدُ

طَيْعُ الشَّعْرِ

البانف

مراجعة
الدكتور عمر شيخ الشباب

ترجمة
الدكتور عيسى علي الكوحي



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
١٩٩٧ دمشق

العنوان الأصلي للكتاب:

THE NATURE OF LITERATURE

HERBERT READ

دراسات نقدية عالمية

« ٣٠ »

طبيعة الشعر = The Nature of Literature / هربرت ريد؛
ترجمة عيسى علي العاكوب؛ مراجعة عمر شيخ الشباب . -
دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٧ . - ١٤١ ص؛ ٢٤ سم . -
(دراسات نقدية عالمية؛ ٣٠)

١- ٨٠٨١ ري د ط ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- ريد ٥- العاكوب ٦- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ٤٠١ / ٣ / ١٩٩٧

بسم الله الرحمن الرحيم

- مقدمة المترجم -

السَّير هيرت ريد أحدُ أعلام الدَّرس الفنِّي والجمالي الإنجليزي في القرن العشرين. وعلى الرغم من أنَّ بعض ماكتبه قد عرض على مائدة الثقافة العربية زادا فكرياً متميزاً، فإنَّ جمهرة مؤلفاته لما تترجم بعدُ. وإذا ما أخذنا في الحسبان أنَّ مصنفات الرجل تنوف -حسب علمنا- على العشرين في ميادين الإبداع الشعري والدرس الأدبي وفلسفة الفن والمدارس الفنية، أدركنا أيَّ عالم هذا الذي نترجم اليوم هذا الأثر من آثاره.

أمَّا هذا الكتاب الذي أعاننا الله، عز وجلّ، على ترجمته وتقديمه لقارئنا العربي، فهو مجموعٌ من ثماني مقالات، يذكر السَّير هيرت أنَّ بعضاً منها كان قد نُشر أولاً في ثلاثة من كتبه هي: «إحساس المجد» (نشر سنة ١٩٢٩)، و«الشَّكل في الشعر الحديث» (نشر سنة ١٩٣٢)، «وفي الدفاع عن شلي» (نشر سنة ١٩٣٦)، كما أنَّ بعضاً منها نُشر في كتابه «العقل والرومانسية» (نشر سنة ١٩٢٦). ثم نشر ريد هذه المقالات مضيفاً إليها مقالات أخرى في كتاب له سمَّاه «طبيعة الأدب» - The Na-

ature of Literature» وصدر ضمن سلسلة كتب إيفرغرين عن دار «غروف» في نيويورك. وهو الكتاب الذي اعتمدناه في ترجمة هذه المقالات. والكتاب في قسمين رئيسيين هما «طبيعة الشعر» و«دراسات خاصة»، مما أذن لنا أن نترجم قسمه الأول «طبيعة الشعر»، ونسمه بهذا الاسم الذي اختاره له المؤلف نفسه.

أما منزلة المؤلف والكتاب فنحتكم فيهما إلى ما جاء في «ملحق التايمز الأدبي»، حيث يطالعنا هذا الوصف:

«في هذا الكتاب يمضي بنا السير هيرت ريد، أحد النقاد الإنكليز البارزين وأحد شعراء عصرنا، في رحلة في الكشف الأدبي تُفضي بنا إلى أصقاع غريبة مجهولة في العقل البشري». ويأتي السير هيرت بتناول جديد لحقول النظرية الجمالية والتذوق الجمالي حين يوجه النقد الأدبي وجهة نفسية جديدة. ويوجه المؤلف انتباهه أولاً إلى طبيعة الشعر، فيسبر أغوار شخصية الشاعر، وطبيعة العملية الإبداعية، والتجربة الشعرية. وهو يتفحص العمل الفني نفسه، ويلقي ضوءاً جديداً على بنية القصيدة، دارساً الشكل العضوي والشكل المجرد، وأسلوب العبارة الشعرية، ومكانة الأسطورة في الشعر... إنه صنيع إنسان على مستوى رفيع، تلتقي فيه صفات العالم والناقد والشاعر».

وحين أقدمتُ على ترجمة هذه المقالات كان همّي الأول أن أضع بين يدي القارئ الكريم ما أحسب أنّ فيه إغناء لتجربته في تناول الفن الشعري وتبيين مسالكه في نفس مبدعه وتشكيل عبارته. وقد عملتُ ما استطعت إلى ذلك سبيلاً على أن تأتي لغة الترجمة عربية صافية؛ لعلمي أن مجاز

اللغة، وخاصةً في المترجمات، كثيراً ما كان عائقاً بين دلالة النصّ وقارئه. ولم آلُ جهداً أيضاً في أن أحصلُ الدلالة الدقيقة للنصّ، ثم أضعها بين يدي القارئ العربي.

وقد اقتضت الدقّة في نقل النصّ أن أستعين بالصديق الدكتور عمر شيخ الشباب (من قسم اللغة الانكليزية في جامعة حلب) حيث قرأتُ عليه مترجماتي، وتابع هو في الأصل الانكليزي، وقد أفادت الترجمة من تجربته، فله شكري.

وإن كان لي من كلمة أخيرة، فهي أنني أحمد الله حمداً يوازي نعمه ويكافئ مزيده، لمايسر وأعان وأبان، وأسأله بنبّه الكريم محمد عليه الصلاة والسلام أن يجعل كلّ ماأعمل خالصاً لوجهه الكريم، وأن يفيد منه قرأتي الأعزاء، إنه نعم المولى ونعم النصير.

الدكتور عيسى علي العاكوب

مقدمة المؤلف

لقد كان أن شهدنا في الربع الأخير من القرن المنصرم غياب المقالة «الممتازة». ومنذ مائة سنة خلت، وعلى يدي ماكولي، كانت صوت المرجع الحقيقي المهيب والجهوري. وإثر هذا بجيل أعطى أرنولد وباجوت الشكل صفاء الأخير، ثم بمجيء بيتر كانت المقالة في انحدار، حيث صارت تعبيرية ودقيقة، لكنها كانت منمقة بافراط وحافلة بالأدبية.

ومنذ أيام بيتر ظهر إلى الوجود كتاب مقالات جيدون، لكن الشكل ضُحّي به تدريجياً تحت إلحاح السرعة المتزايدة للصحافة. ولقد فسحت المجلات الفصلية والشهرية، وهي وحدها النصيرُ الفعّال لهذا الضرب من الصحافة، المجال أمام المجلات الأسبوعية والجرائد اليومية؛ وعلى الرغم من ذلك فإن اثنتين أو ثلاثاً من المجلات القديمة ماتزال على قيد الحياة، وهي في طور الاحتضار لأنها لم تعد تروق جمهوراً مفعماً بالحياة. أما الاستثناءات في زماني فهي «ملحق التايمز الأدبي» الذي ينشر كل أسبوع حتى الآن مادة لها طول المقالة، وكذا «الكرايتريون». وفي هاتين الصحيفتين كانت قد ظهرت قبل معظم المقالات التي يعاد طبعها اليوم.

أما طول المقالة فهو بين ٣,٥٠٠ - ٥,٠٠٠ كلمة. وما كان أقل من

٣,٥٠٠ كلمة يغدو نبذةً أو عرضاً سريعاً - لكنه استجابةً لضرورات الصحف اليومية والأسبوعية يكون عموماً أقلّ من ذلك بكثير؛ أي بين ١,٠٠٠ و ١,٥٠٠ كلمة فقط. ولامورابة في أنّ الحدّ الأعلى لطول المقالة تقرره أيضاً اعتبارات صحفية: فأيّ شيء أكثر من ٥,٠٠٠ كلمة لا يتناسب والأبعاد المحددة والاهتمام المتنوع لدورية ما، وربما يكون مقداره وفقاً لما يكون القارئ العادي مهياً لأن يستغرق في قراءة حجم غير مستقر. وأريد أن أقول، منطلقاً من وجهة نظر الكاتب، إنّ هذا الحدّ الأعلى يتمثل ذهنياً بقدر ما يريد أي إنسان ذي إحساس بالشكل أن يكتب في موضوع معروض عليه - أعني بقدر ذلك ما لم يكن أكثر منه كثيراً. إنّ خمسة آلاف كلمة تعطي المرء متسعاً لبحث، ويدرس المظاهر المتباينة للموضوع، وليستجمع البيئة المناسبة، ويستخلص النتائج المطلوبة، إنّ ماتقدمه المقالة هو فكرة عامة؛ فهي لاتقدم سيرة، ولا تحليلاً نقدياً، ولا تاريخاً، ولا بحثاً. فالمقالة شخصية في تناولها، لكنها ليست صميمة، وهي موضوعية أكثر منها استطرادية. وفي أي موضوع ذي شأن ينبغي أن تقدّم وجهة نظر عصر أو جيل، ينبغي أن يعاد النظر في المسلمات في ضوء المعارف الجديدة.

أما ما يئناط بالمقالة فلا يمكن أن تضطلع به زاوية محدّدة في عمود أو باب أو استعراض سريع. وإذا ما توارت المقالة من ميدان ممارستنا الأدبية، فإنّ وسيلة تثقيف واضحة جداً ستتوارى معها. وسيستمرّ وجود العالم؛ لأنّ لديه فراغاً أو فرصة لدراسة موضوع ما من مصادره الأولى، وسيكون ثمة تراحم على مطاعم الأدب ذات الوجبات الخفيفة. أما الشخص الوسط،

هاوي الأدب، الإنسان ذو الذوق المهذب، الذي يعطي بغلبته للأمة درجتها من الحضارة - هذا النموذج سيفتقد سنده، ويغيب عن الوجود.

لقد أسلفت أنه في زمان بيتر كانت المقالة في انحدار. لكنني لأشركُ معاصريّ تماماً حظهم من قدر هذا الرجل: فلم يكن أسلوبه عقيماً في سائر الأحوال، وكان متمتعاً بحساسية مرهفة. لكنه لأسباب ليس ههنا مكانُ تبينها كان عمله يرسم نهاية وضع ما في النقد الإنكليزي - وضع وصفه هو نفسه بأنه «النمط التام» - ذلك «الظلّ المحدّد من اللامبالاة، النمط التام للقرن الثامن عشر، الذي قد يُعتقَد بأنه يسم ثقافة كاملة في معالجة المسائل المجردة». وما إن اندثر ذلك النمط حتى كان الحقل مفتوحاً ليتوزّعه المعلمون الجادّون والصحفيّون الذين همهم تسليّة الجمهور. ولقد جازفوا بمزاعمهم القوية حين ذهبوا إلى القول إنه إذا ما ظهر كاتبٌ مقالة مرموق ذو وجهة نظر حديثة وإعداد علمي، فإنه سيخفق في أن يجد له مكاناً دائماً. وأشير هنا إلى الراحل ج.م. روبرتسون، الذي تُهمَل مقالاته الآن إهمالاً تاماً، ولا شك في أنها لم تقدّر حقّ قدرها تماماً في حياته. ولعلّ روبرتسون كان صعباً على جيل دأبه التسلية، وربما كان لديه اهتمامات كثيرة جداً بأن يقود التفاني في نزاع حزبي. ولم يتوافر لأسلوبه، فضلاً عما تقدّم، شيء من الجماليّات التي تجتذب القارئ العارض.

وفي أية حال، لديّ شكوك فيما إذا كان النوع الخاص من الوضع العلمي الذي يمثله روبرتسون منسجماً والاعتبار الأساسي لقيم الفن غير العقلانية. وأذكره فقط لأدلل على أنه، على الرغم من مثالبه جميعاً، كان كاتبَ مقال على النهج القديم مع شيء جديد، ولم يحالفه النجاح في الظفر بأذان مصغية.

وليس لزماً أن يكون المزاج العلمي لعصرنا ذلك المزاج الذي يحتاج الفنان والناقد بوصفه ممثلاً للفنان، إلى أن يتصالح معه. ولقد كان الفن والعلم دائماً منهجين مستقلين لاكتشاف الحقيقة وتقديمها. لكنه ما إن أرسيت قواعد دائرة من دوائر العلم يكون العقل موضوعها، حتى ظهر إلى الوجود وضع جديد. لأن العالم لم يستطع لأمد طويل أن يسير هذا الحقل من دون أن يكون على صلة، ومن دون أن يلزم بالتكيف، بتلك النتاجات التي أبدعها العقل البشري، هذه التي ندعوها أعمالاً فنية، ويعني هذا أن علم النفس يصطدم مباشرة بحمى الناقد الأدبي - يُغير عليه وينتهبه ويتركه بلقياً محزناً من الأحكام القبلية اللاشعورية. لقد كانت مناقشتي لتأكيد أنه في هذه الحال ينبغي على الناقد أن يثار، وينزع من علم النفس أمضى أسلحته. وقد استدرجت شيئاً فشيئاً نحو نمط نفسي من النقد الأدبي؛ لأنني قد استيقنت من أن علم النفس، وخاصة منهج التحليل النفسي، في مقدوره أن يقدم تفسيرات لعدد من الإشكالات التي تتصل بشخصية الشاعر، وتقنية الشعر، وتقدير جماليات القصيدة. أما الرقعة الواسعة التي بسطت عليها هذا النمط من النقد فليست مصورة في هذا الكتاب - وعليّ أن أحيل القراء إلى دراساتي عن ورد زورث (طبعة فيبر، ١٩٤٩) وشلي (طبعة هينمان، ١٩٣٦) لأضع بين أيديهم مقالات أكثر استجابة لهذا الأسلوب من الدرس. لكنه على امتداد الخمس عشرة سنة التي كتبت فيها هذه المقالات التي جمعت الآن، كان توجهي هذا، وهو في ذلك مواكب معرفتي المتنامية لعلم النفس الحديث، أن ينحو بالنقد الأدبي منحي سيكولوجياً.

وأنا مُقرُّ بأنَّه ما يزال ثمة نشاطٌ أكثر سيرة حقيقة بأن يحمل اسم النقد. وعلى الرغم من كرهى فكرة «الذوق» (لأنَّ الذوق الجيد عند جيل هو ذوقٌ فاسد عند جيل تال، حتى إنه يحدث أحياناً أن يغدو والذوق الفاسد في مرحلة «أنيقاً» في مرحلة لاحقة) فإنَّ ثمة تبادلاً مافى إيماءات تقدير جمال الأشياء، وهو جزء من السلوك المتحضر لمجتمع من المجتمعات. وليس لزماً أن تكون كلُّ مناسبة نظفر بها للتعبير عن إعجابنا بشاعر أو رسام، أو عدم تذوقنا إياه، مناسبةً للتحليل - وفي مستطاعنا أن نعوم على سطح موضوع ما، ونظّل على الرغم من ذلك مدركين أغواره. ومن هنا فلسْتُ أريد أن أجعل المنهج النفسى في النقد المنهج الوحيد، فما أريده هو فقط أن أبرز أهميته، وأن أدلل على أنه على هدى منه ينبغي أن تتقدّم معظم أحكامنا الأدبية نحو محكمة التنقيح.

هربرت ريد

(١)

الشكل العضوي والشكل المجرد

إذا ما حدث أن يكون الناقد الأدبي شاعراً أيضاً (وهو شاعر يوسم عادة بأنه فاشل) فإنه سيكون عرضةً للوقوع في مزالق لا تعكّر صفو الهدوء الفلسفي لزملائه الأكثر نثرية. ولعل في مقدوره أن يُحكم نظريته ويمارسه النقديتين بموضوعية تامة، ناظراً إلى الأدب بوصفه مادة يمكن أن تُقاس، وتُقارن، وتُقوّم. وذلكم منهج النقد العلمي، ومالم يمزج النقد بالانطباعية العاطفية، فإن هذا المنهج وحده ينبغي أن يظلّ المثل الأعلى الممكن للنقد. أما الناقد الذي يكون شاعراً أيضاً فإنه سيقف أمام معضلة من نوع خاص. فقد يُحكم نظامه في النقد العلمي بموضوعية كاملة، لكنه في لحظات أخرى من حياته، في مزاج آخر، يشعر بدافع إبداعي، وسيكتب - مستجيباً لهذا الدافع - الشعر الذي لا يدين بشيء لنظرياته النقدية. وهذه القصائد، سواء أكانت جيدة أم رديئة، هي على الرغم من ذلك أحداث في حياته، وهي أكثر حيوية من أية نظريات عقلانية يمكن أن يكون قد ظفر بها بقراءته شعر أناس آخرين. وعندما يسعى مثل هذا الناقد الشاعر إلى سبر غور مسألة أساسية كشكل الشعر وبنيته لا يكون في مقدوره أن يتخلص من معالم تجربته الخاصة، وعليه أنه يقيم توافقاً بين نظريته وممارسته بطريقة ما.

وبصرف النظر عن أمثال هذه التجارب في حالي الخاصة، فإن هذه

المقالة يمكن أن تكون أبسط مما هي عليه . وعليّ أن أكون قادراً على اتخاذ موقف محدد أو أنضم إلى مدرسة تقليدية . وابتغاء إيضاح أكثر أقول إنّ نظريتي في الشكل الشعري إما أن تكون كلاسيّة وإما أن تكون رومانسيّة . وحين أتخذُ موقفاً فكرياً صبراً ستكون كلاسيّة ، أما عندما أقف موقف الاعتراض على المصطلحات التقليدية للنظرية الكلاسيّة ، وأحاول ربط هذه المصطلحات بتجربتي الخاصة ، فلن أجد ثمة تطبيقاً - ذلك أن تجربتي ستتجاوز نطاق التقسيم الكلاسي - الرومانسي .

ولديّ هاجسٌ بأنه ضروريّ أن أميز بين ضريّين من الشكل ، سأدعوهما العضويّ والمجردُ أما المجرد فيتولد عن العضوي ، لكنه يمثّل تثبيتاً للعضويّ في صيغة خاصة . ودعني أوضح هذه المسألة بمقايضة مستمدة من الفنون التشكيلية ، التي هي أكثر موضوعية . فحين غزت القبائل البدوية المعروفة بالسكيثيّة جنوبي روسيا في القرن الثامن قبل الميلاد ، جلبت معها فناً محدداً في مجاله ، ومؤلفاً من زخارف معدنية مختلفة ، استُخدمت في تزيين صهوات الجياد ، والأسلحة ، والأكسية . وقد أخذت مثل هذه الزخارف عموماً شكل تماثيل لحيوانات قوية ونشطة جداً - من الأيائل ، والرنة ، والأسود ، والثمور ، والنسور . وكانت التصميمات الفنية مخضعةً لأسلوب خاص تقريباً ؛ أعني أن الشكل الطبيعي للحيوان شوّه في غمرة الاهتمامات بالإيقاعات المؤلفة من خطوط والمظهر الحركي . وعليّ أن أصف مثل هذه الأشياء بأنها عضوية ؛ ذلك أن كلّ انتقالٍ من الحقيقة إلى الطبيعة هو في الوقت نفسه تكيفٌ للحياة الطبيعية .

استقرّ السكيثيون في جنوبي روسيا ، وتطوّر فنهم تطوراً طبيعياً . ونلمح أن الدوافع الحيوانية التي استخدموها أولاً مفردة بدأت مضيّ قرنين أو ثلاثة تُستخدم في مجموعات ذات قالب واحد . حيث قوبلت في أزواج لتشكّل تصميمات متضاداً ، ورُتبت في صفوف وسلاسل . ويلاحظ في الأنموذج الأكثر تعقيداً والأكثر تطوراً أن الحيوانات تُربط في قيدٍ أو لولبٍ ،

مما يشكل نمطاً إيقاعياً فوق السطح المزخرف كله - أي سمفونية متناغمة، كما يسمى .

إن الشكل في الأسلوب الحيواني السكيثي مفرد، وكامل، وعضوي. أما في الأسلوب المتأخر فالشكل متحرر من الدافع الأصلي، وقد جيء به ليفيد بوصفه وحدة في ترتيب لاصلة له بالدافع الأصلي، بل هو ترتيب مجرد أو فكري للوحدات المعطاة.

ودعني الآن أقدم تعريفاً عاماً لهذين النموذجين من الأشكال :

- الشكل العضوي: حين تتوافر للعمل الفني قوانينه الفطرية الخاصة به، وينبثق عن روحه الإبداعي الحقيقي، ويدمج في كل واحد حي البنية والمحتوى، فالشكل الناتج من ثم يمكن أن يوصف بأنه عضوي.

- الشكل المجرد: حين يُرسخ الشكل العضوي، ويكرّر بوصفه نموذجاً، ولا يعود مقصد الفنان مرتبطاً بالفعالية الفطرية للعملية الإبداعية، بل ينشأ إخضاع المحتوى لبنية محددة من قبل، فالشكل الناتج من ثم يمكن أن يوصف بأنه مجرد.

وطبيعي أن نتساءل بعد هذا عما إن كانت هذه الكينونات الأسلوبية المتعارضة تنسجم وأية تصنيفات نقدية مسلّم بها. ويهيا الي أنها يمكن أن تُربط مباشرة بمفهوم «الرومانسي» و«الكلاسي» شريطة أن تُقبل هذه المفهومات بمعناها الحقيقي؛ أي التاريخي. وأرجو أن أتفادى هذه المصطلحات المربكة قدر الإمكان، على الرغم من اعتقادي بإمكان تفادي اللبس إن وضعنا في الحسبان المدلولين المتميزين لكل مصطلح. ونستطيع أولاً أن نُميّز المعاني تمييزاً قائماً على أساس اللفظ؛ ذلك أن الكلاسي - Clas-sical «يمكن أن يُقصر على المعنى التاريخي، أما «الكلاسيكي - Classicistic» فتفيد معنى مشتقاً، وعاطفياً وربما كان علينا أن نكون

جريتثن إلى الحد الذي يكفي لاستخدام «-رومانتيكي - romanticistic» و«رومانسي - romantic» أيضاً^(١).

ولعل قضية تطابق الشكلين العضوي والمجرد مع المرحلتين الرومانسية والكلاسيكية في تاريخ الفن التشكيلي واضحة إلى القدر الكافي. ويتفق الانتقال من النموذج العضوي إلى النموذج المجرد دائماً مع الانتقال من مرحلة القهر والقوة إلى مرحلة التخمّة والصّلابَة؛ وذلك هو الاختلاف التاريخي بين المرحلتين الرومانسية والكلاسيكية. وواضح تماماً أيضاً أن المرحلتين الكلاسيكية والرومانسية ترتبط إحداها بالأخرى في «عجلة الحياة» التي هي العجلة الدوّارة لنمو الثقافة، ونضجها، ومن ثم انحدارها. ويتحمّث علينا أن نضع في الحسبان أن مصطلح «رومانسي» خاصة يُقصر غالباً على فن معتمد على العاطفة، فن قد يكون رمزاً لمرحلة كلاسِيَّة وكذا رومانسية أقلّ شأنًا. وليكن بياناً تاماً، عند الإشارة إلى هذا النموذج من الرومانسية، أنه في مقدورنا دائماً أن نسمّيه «رومانسية عاطفية».

أمّا الشكل الذي أزمع أن أدرسه في المقالات التالية فيتطابق والوحدة العضوية للأسلوب الحيواني في الفن السكيثي، ويتطابق أكثر من ذلك تقريباً والشكل النموذجي للمظهر الرومانسي في أي تطور ثقافي. فهو الشكل الذي تفرضه على الشعر قوانين نشأته الخاصّة، دون إقامة وزن للأشكال التي يقدمها الشعر التقليدي. إنّه المبدأ الأكثر أصالة والأكثر حيوية للإبداع الشعري؛ وامتياز الشعر الحديث في استعادته هذا المبدأ. لكنّه قبل أن يكون في مقدورنا رؤية الكيفيّة التي يأخذ فيها الشكل العضوي مظهره، علينا أن ندرس أولاً طبيعة شخصيّة الشاعر، فعلى أساس طبيعة شخصيّة الشاعر ينهض صرح شكله الشعري.

(١) - أعطى السيد هربرت جريسن هذه المصطلحات عموماً تحديداً دقيقاً جداً؛ وذلك في محاضراته عن: «الكلاسي والرومانسي» في سلسلة محاضرات ليسلي ستيفن (وقد أعيدت طباعته في كتاب «خلفية الأدب الانكليزي، ١٩٣٢م)، وأنا على دراية بتحديداته حين استخدمت هذه المصطلحات في هذه المقالة. «المؤلف».

(٢)

شخصية الشاعر

إن كثيراً من الكتّاب، وخاصة كتّاب الرواية، كتبوا عن طبيعة الشخصية على هدى نظرية من النظريات، ولعلّ البحث في مثل هذه النظريات سيكون على حظ كبير من الأهمية. لكن ذلك وجه من وجوه الموضوع الذي أسعى إلى استبعاده من ساحة بحثي الذي بين يدي الآن، هذا البحث الذي لا يعني كثيراً بالشخصية كما يتصورها الكاتبُ تصوراً موضوعياً على غرار ما يتصور الأمر في شخصيته هو نفسه - وإنما الطبيعة الذاتية للشخصية؛ الفعل الذي تؤديه في عملية الكتابة: ما ينبغي أن ندعوه - باختصار - الوظيفة الإبداعية للشخصية. وقد يكون هذا أمراً غامضاً، لكن غموضه هو نفسه ما يسوّغ لي دراسته. وإذا ما استطعنا أن نقدم بعض التعريفات مقدماً، فإننا سنسدي للنقد خدمة جليّة. والصحيح، الآن، أن هذه الكلمة «شخصية» قطعة نقدية خلّو من القيمة تقريباً وتُتقاذف بين ناقد وآخر، ويندر أن تجد حكماً أدبياً في أي مكان الآن لا يحول نفسه إلى تقرير كهذا: «العمل الأدبي لفلان جيد؛ لأنه التعبير التام عن شخصيته». وليست هذه مبالغاً، أتناول أول كتاب يصل إلى يدي، وإنه المجلد الأول من شكسبير الصادر عن كامبردج، والمصدر بمقدمة عامة للسيد آرثر كلر - كوج. أجد ثمة هذه الفقرة - التي هي بمثابة ضربة ثلاثة عصافير بحجر واحد:

«... من في مقدوره أن يشك في أن أي إنسان حقيقي، وضيعاً أو رفيعاً، يترك شيئاً من بصماته في عمله، أو في الواقع يشك في وجوب ترك

شيء من هذا في عمله ، حين يكون الأدب ، الذي هو شيء شخصي جداً .
والأمر كما يقرره السيد ولتر رالي : «لأحد في مقدوره أن يمشي إلا فوق
ظله . «حقاً ، ولكن على غرار ما يأتي في التعليق الرائع لكاتب آخر وهو
السيد مورتون ليدس : «يمكن أن يكون المؤلف -وربما يجب أن يكون إلى
حد ما تابعاً لعمله» .

ويذكرني ذلك بفقرة أخرى ، من «الغابة المقدسة» للسيد
ت . س . إليوت :

«ليس الشعورُ تحريراً للعاطفة ، وإنما وسيلةٌ تخلص من العاطفة ، وهو
ليس تعبيراً عن الشخصية ، وإنما وسيلةٌ فرارٍ من الشخصية» .

«وطبيعي -يضيف السيد إليوت- أن أولئك الذين يمتلكون شخصيةً
وعواطف هم وحدهم الذين يعرفون ماتعني إرادة التخلص من هذه
الأشياء» . وكان قبل ذلك في البحث نفسه قد شرح مراده في هذه الكلمات :

«لعل وجهة النظر التي أناضلها ترتبط بالنظرية الميتافيزيقية للوحدة
المحسوسة للروح : ذلك أن مرادي أن الشاعر ليس لديه «شخصية» يعبر
عنها ، وإنما لديه وسيط خاص ؛ وهو مجرد وسيط وليس شخصية ، تتجمع
فيه الانطباعات والتجارب بطرائق غريبة وغير متوقعة . أما الانطباعات
والتجارب ذوات الشأن للإنسان فربما لا تحدث في الشعر ، وأما تلك التي
تغدو ذات أهمية في الشعر فقد تلعب دوراً ثانوياً جداً في الإنسان ، في
الشخصية» .

ولم أقتبس هذه الفقر بوصفها موضوعات أنكرها أو أؤيدها ، وإنما
بوصفها إيضاحات لاستخدام كلمة «الشخصية» في النقد الحديث ،
وللاهتمام الجلي الذي يكنه النقاد لمغزاها ، أو لنواح أخرى . ومهما يكن من
شيء ، فإنه سيكون محققاً أن تكون وجهة نظر السيد إليوت استثنائية جداً ،
وأنها في الواقع اعتراض على الاعتماد الكلي على مفهوم غامض . وربما
فهم السيد إليوت أن فكرة الشخصية غامضة غموضاً لا متخلص منه ، وهو

على أقلّ تعديل لم يسعَ إلى تحديدها. وأنا أعتقد، على أية حال، أن المحاولة ستكون جديرة بالاهتمام.

وليس في استطاعتنا أن نؤمّل بالوصول إلى تحديد للشخصية دوغما تعدّ منا، إلى حدّ ما، على علم النفس، وسيكون نفرٌ من قرائي غير مرتاحين للنتيجة. وإنّه، على الرغم من ذلك هاهنا مكانٌ أتخاذه القرار، حتى ضدّ أفاضل أصدقاائي في النقد، كالسيد إليوت نفسه. وأحسب أن النقد لا ينبغي أن يشغل نفسه بالعمل الفني في ذاته فقط، وإنما أيضاً بعملية الكتابة، وبالحال العقلية للكاتب وهو يتلقى الإلهام - أقصد إلى أن النقد لا ينبغي أن يشغل نفسه بالعمل الفني بعد أن تخلّق فحسب، وإنما أيضاً بمنتج العمل، ونشاطه العقلي، وبأدواته. وإن لم يكن ثمة تسليم بهذا فإنه من غير الممكن أن يحقق في هذا البحث تقدّم مفيد حقيقةً. لكنّه على افتراض اتفاقنا على مجال النقد، فإنه ليس في مقدوري أن أتصور أنّك كيف يقدر الناقد أن يتجنب الاعتماد على علم النفس العام. وقد يقول قائل إن علم النفس علمٌ مشكوك فيه كثيراً، وليس من استنتاجاته ما هو ثابت؛ لكنّ مثل هذا يمكن أن يجعلنا أمام عالم نفس أفضل من علماء النفس أنفسهم. وإذا ما ابتعدنا خطوة واحدة عن دراسة العمل الفني بعيداً عن المسائل الشخصية جميعاً، فانا نورط أنفسنا في دراسات نفسية. قد يكون ممكناً، على سبيل المثال، أن نخوض في غمار صراع الرومانسيين والكلاسيين من دون أن يكون في مستودع سلاحنا غير قسبة قياس موضوعية. وقد يوجد تمييز لا يخطئ في استخدام الحرف «أ» في القوافي المؤنثة والأطوال الصوتية الزائفة^(١)، وهو قد يكون تمييزاً

١ - القافية المؤنثة: هي قافية مكوّنة من مقطع طويل أو منبور، يليه مقطع قصير أو غير منبور، ونجد الشعراء الانجليز يلجؤون إلى هذا النوع من القافية للمهبوط بالأسلوب من مستوى رفيع الى ما هو أقلّ منه، كما فعل جون درايدن في أهجتيه «أبسلوم وأكتيوفيل». وهي في الشعر الفرنسي القافية التي تنتهي بحرف الـ «ا» الصامت.

أما طول الصوت اللغوي quantity، فالمراد به مقدار ما يستغرق النطق بالصوت من زمن. وأهمية ذلك تنحصر في نطق الصوت نطقاً صحيحاً حتى لا يتسم باللكنة. (المترجم) عن معجم مصطلحات الأدب - روبة.

لا يخطئ، لكنه تمييز فاطر. يجب أن نفصل بين الغنم والمعرز لكن المسألة المثيرة حقاً - هي أن لِمَ يكون بعضُ الناس معزاً وآخرون غنماً - وستظل تلك المسألة دوغماً حل.

ذلكم مبعث إغرائي، من حيث أنا ناقد، بالبحث عن تحالف مع علم النفس، لكنني أؤثر أن أُميّز بين حلف عام ومعاهدة ذات التزامات. ومادمت ناقدًا أدبيًا؛ أعني مادمت عالماً في ميداني الخاص، فإني أصرُّ على حماية حقوقي الإقليمية عندما أدخل في معاهدة مع علم آخر. فأنا أقبل الشيء بقدر ما يكون وثيق الصلة بغرضي، وأنبذ أي شيء يصطدم ببنية حساسيتي الخاصة. أما عملياً، فإنه إذا كان ناقد الأدب سيتناول علم النفس دوغماً تحيّر، فسيجد استنتاجات مهمة مأمونة الجانب، وتكون مقبولة عموماً لدى علماء النفس أنفسهم، وفي مقدوره أن يستخدمها بإفادة كبيرة في فهمه للأدب.

وسأخذ، على سبيل المثال، نظرية العقل، لأنها وثيقة الصلة بالبحث الذي أقوم به، بعد أن طورها أصحاب التحليل النفسي، وخاصة فرويد. وأنا مدرك أن ثمة مظاهر أساسية محدّدة للتحليل النفسي نوقشت نقاشاً حاراً من جانب علماء النفس عامة - خاصة ذلك الشطر من النظرية الذي يفترض وجود العقل غير الواعي، أو المنطقة غير الواعية من العقل، ويحدث الآن أن هذه الفرضية الخاصة هي الفرضية التي من المرجح أن يكون الناقد الأدبي أكثر إغراء بتبنيها. ودعه يحذر كل الحذر، فالخاضع، كما حذرنا أحد علماء النفس، أن «كل استخدامات مصطلح «العقل غير الواعي» التي تتضمن أنه كينونة، من مثل القول: إن الأفكار في العقل غير الواعي، أو إن العقل غير الواعي فعّال، تنبي عن موقف لا أثر فيه للتفكير والتمييز - أو عن الجهل»^(٢)، وفرويد نفسه - كما سنرى - ليس غرّاً في هذا الصدد. ويخيّل إليّ على أية

٢- هنري هيربرت جسدآرد «العقل غير الواعي في التحليل النفسي»، مشكلات ذات صلة بالشخصية (١٩٢٥)، ص ٣٠٠.

حال - قبل أن نشرع في انتقاد فرويد، أو حتى قبل أن نستخدم أيّاً من مصطلحاته - أننا يجب أن نستيقن من معرفتنا معناها . وكثيراً ما يحدث في بحث جديد^(٣) أن يكون فرويد نفسه قد أعطى خلاصة مركزة لنظريته . فهو يقول :

«إن تقسيم الحياة العقلية على ماهو وواع وماهو غير وواع هو المقدمة المنطقية الأساسية التي بُني عليها التحليل النفسي، وهذا التقسيم وحده يجعل ممكناً للتحليل النفسي أن يفهم العمليات العقلية المرصية، التي هي شائعة وذات أهمية، ويصنفها علمياً . وليكن مقررّاً مرة أخرى وبتعبير آخر: ليس في مقدور التحليل النفسي أن يسلم بفكرة أن الوعي جوهر الحياة العقلية، وإنما هو مرغم على النظر إلى الوعي من حيث هو خاصية واحدة من خاصيات الحياة العقلية، يمكن أن تتعايش مع خاصياتها الأخرى، وقد تكون غير موجودة» .

ويبين فرويد بعدئذ كيف نكون مضطرين إلى إقرار مفهوم «العقل غير الواعي» : «لقد وجدنا - أعني لقد كنّا مجبرين على افتراض - أن عمليات عقلية فعالة جداً أو أفكاراً توجد وتستطيع أن تولّد في العقل كلّ التأثيرات التي تحدثها الأفكار العادية . . . دون أن تغدو هي نفسها واعية، . . . هذه هي النقطة الأساسية التي تتدخل فيها نظرية التحليل النفسي مع تأكيد أن مثل هذه الأفكار ليس في مقدورها أن تصبح واعية، لأن قوة ما معارضة لها، وأنها قد تصبح واعية بطريقة أخرى، وأن المرء، من ثم، سيرى ضالة اختلافها عن العناصر الأخرى، التي يسلم بعقلانياتها . وما يجعل هذه النظرية غير قابلة للدحض أنه في تقنية التحليل النفسي أداة توجد القوة المعارضة، ويمكن أن تنحى هذه الأداة جانباً، كما يمكن أن تُجعل الأفكار التي هي موضوع الدراسة مدرّكة . نحن نسمي الحال التي وُجدت فيها الأفكار قبل أن تُجعل مدرّكة «الكبت» ، ونؤكد أن القوة التي بدأت الكبت وهي تحافظ عليه تتصوّر

٣- الأنا والهذا (الترجمة الانكليزية ١٩٢٧) .

على أنها «مقاومة» أثناء إجراء التحليل ونرى، على أية حال، أن لدينا ضريين من العقل غير الواعي - ذلك الضرب المتوازي لكنه قادرٌ على أن يغدو واعياً، وذلك المكبوت الذي ليس في مقدوره أن يغدو واعياً في الطريقة المألوفة . . . أما ذلك المتوازي وغير الواعي بالمعنى الوصفي فقط دون المعنى الفعّال فتدعوه «قبل الواعي»، وأما مصطلح «غير الواعي» فنقصره على «غير الواعي - المكبوت» بقوة^١ . . .»

ذلك اقتباسٌ طويل، لكنه جوهريٌ لاستخدام هذه المصطلحات «الواعي»، و«قبل الواعي»، و«غير الواعي» ولاستخدامها في معنى مسلم به. إن الكلمات التي استخدمها فرويد أخضعت للنقد، وهو لم يكن يخشى تنقيح مصطلحاته وجعلها أكثر دقة.

يذهب فرويد في العمل الذي اقتبستُ منه إلى أنه «في كل فرد ثمة تنظيم محكم للعمليات العقلية، ندعوه «أناه»، ويمكن أن يكون هذا تحديداً أولياً لـ «الشخصية» التي أبحث عنها. وهذا الأنا مطابقٌ للتدفق الواعي لأفكارنا، وللانطباعات التي نتلقاها، وللأحاسيس التي نعيشها. كذلك فإنه عن هذا «الأنا»، عن هذا التنظيم المحكم للعمليات العقلية تبعاً لفرويد، ينشأ الكبت «الذي تتم من خلاله محاولة لاقتطاع نزعات محددة في العقل من الوعي وكذلك من صور تظُّهرها ونشاطاتها الأخرى أيضاً». ويمضي فرويد، مقتفياً أثر كاتب غمساوي آخر هو جورج كروذك، إلى ما هو أبعد من ذلك فيزعم أن سلوك «الأنا» طوال الحياة سلبيٌ أساساً - ذلك أن قوى مجهولة وعصية على الضبط هي التي تتولّى - إن جاز التعبير - إحياءنا. لكنّه يمكن الافتراض أن هذه القوى متأصلة، ومتميزة لدى كل فرد - مشكلة في الحقيقة تلك الذخيرة من الغرائز والعواطف التي نكتبها كبتاً عادياً، لكنها تكون تحت رقابة عقلنا الواعي في حال غير مستقرة. ويعطي فرويد هذه الذخيرة اسم ألهذا «Id»^(١)؛ لأنه المظهر الموضوعي لـ «الأنا».

١ - ذلك الجانب اللاشعوري من النفس الذي يعتبر مصدر الطاقة الغريزية أو البهيمية. (المترجم).
انظر: المورّد، ١٩٨٦.

ولدينا كلمة أخرى قريبة من كلمة «شخصية»، وغالباً ما تستخدم بالتبادل معها، وتتغاير معها أحياناً - وأعني كلمة الشخصية الخلقية - Charac-ter^(٢) وفي مقدورنا أيضاً أن نربط هذا المفهوم بالخطة العامة لعلم النفس الفرويدي. ويمكن أن توضّح الشخصية الخلقية بأنها ميلٌ في الفرد ناشئٌ عن كبت دوافع محدّدة وسيكون بطريقة أخرى حاضراً في الشخصية؛ ومن هنا فإنها، إلى حدّ ما، أكثرُ حصراً من الشخصية الخلقية، التي لها دائماً مثل هذا المظهر الإيجابي، هي في الواقع حصيلةٌ صوّراً محدّدة من الثبات أو الرفض مفروضة على تدفق الوعي. فالفيضان يصل فقط إلى الشخصية الخلقية والميل حين يحصر بين الضفاف.

وقبل السعي إلى تبين كيف يُربط عقل الشاعر بهذه المفاهيم المختلفة، دعني أستنتج إثبات صحة التحليل العام للعقل الذي قام به فرويد من جهة غير متوقعة، من عملٍ نُشر أولاً منذ خمسين The Prison، تأليف ه. ب. بروستر، وهو حوار فلسفي على حظ كبير من القوة والأصالة، وفي هذا الكتاب وجدت هذا التحديد للشخصية:

«نعيش نحن في شبكة من الذكريات المتألّفة، وخارطتنا العامة -الخارطة التي بفضلها نعرف بوضوح تقريباً أين ينبغي أن نضع الشيء، وندرك التشابهات، ونشكّل الأصناف، ونصنع النظام من الفوضى، ونكدّس الخبرة -شبكة من الذكريات. وإحدى أنفسنا، النفس ذات الصوت الأعلى والتي نفكر فيها حين نقول أنا، تماثل بقعة على تلك الخارطة، حيث الذكريات الأكثر تكراراً وشيوعاً تقطع كل منها الأخرى كما تتقاطع خطوط السكك الحديدية لبلد ما في عاصمته».

سيكون جلياً أن هذا التعريف يدنو تقريباً من تصوّر فرويد للأنا من

٢ - الشخصية الخلقية هي مجموع العادات والعواطف والمثل التي تميز الفرد وتجعل أفعاله ثابتة نسبياً، ويمكن توقع صدورها عنه. (الترجم عن معجم مصطلحات الأدب - وهبة).

حيث هو «تنظيمٌ محكمٌ للعمليات العقلية». وثمة الكثير في حوار بروستر مما يمكن أن يلحق بعلم النفس الفرويدي، فما تلك الحال العقلية التي يعارض بها بروستر الشخصية -على سبيل المثال- غير «ألهدا-Id» غير الواعي لدى فرويد.

وسيكون من السهل تقديم المزيد من الأمثلة التوضيحية في فن الأدب مما ينتصر لتعريفنا الأولي للشخصية، لكنّه مادامت هذه الأمثلة ترتبط غالباً بفكرة «الطبقة»، وتلتبس بها أحياناً، فعلياً أولاً أن نقوم بتمييز واضح بين الاثنين. فكلمة «الشخصية الخلقية character» مشتقة من كلمة يونانية تدلّ على علامة منقوشة، شارة مميزة؛ وهي في الاستخدام الشائع تعني دائماً إنساناً مصوغاً على أنموذج راسخ، وثابت، وقوي. وفضلاً عن ذلك فإنّ استخدام الكلمة بتلك الصورة الأدبية المعروفة «وصف الشخصية»، التي استخدمها فيها ثيوفراستوس وفوفناج وآخرون، يعطي المدلول نفسه: أنموذجاً راسخاً. ويتبنّى علماء النفس الوصفيون التصوّر نفسه، ويمكن أن يستشهدوا هنا بتعريف مونستربرغ Munsterberg بوصفه أنموذجياً. فالشخصية الخلقية -كما يقول-: «قوة الحفاظ على الدافع المنتخب مسيطراً طوال الحياة». والصعوبة التي تكتنف مثل هذا التعريف هي أن الشخصية الخلقية تعني ضمناً قوة أو قدرة أو عزمًا أو طاقة، وليس ثمة نظرية كافية عن السببية بالنسبة إلى هذا الضرب. ولقد أمدّنا المحلّلون النفسانيون بهذا، وأحسب، بالإضافة إلى ذلك، أن فرضيتهم هي الفرضية ذات الإيحاء الأكبر لغرضنا. وهم ينظرون إلى المنع بوصفه أساس «الشخصية الخلقية». ولعلّ التعريف الذي يمكن أن نوافق عليه بوصفه أنموذجاً إنما هو تعريف الدكتور ربّاك، الذي يقول: «(الشخصية الخلقية حصيلة) ميل نفسي -جسمي باقٍ لمنع الدوافع الغريزيّة وفقاً لمبدأ منظّم^(١). والآن فإنّ ثمة كلمات

١- «character and Inhibition» مشكلات الشخصية...، ص ١١٨

مختلفة في ذلك التعريف المكثف جداً في حاجة إلى الشرح . لقد أشرت إلى المنع قبل ، لكننا إن لم ننتبه إلى قبوله في معناه الذي له في التحليل النفسي ، فإنني أعتقد أنه من المناسب أن نتخذ أساساً لتعريفنا إذا ما نظرنا إلى «الميل إلى المنع» بوصفه «رغبة في الكبح» ، في المعنى الخلقي الشائع ليس غير . كذلك فإن عبارة «الدوافع الغريزية» ليست في حاجة إلى أن تعطى معنى سوى معناها العادي . وثمة غرائز كثيرة بالإضافة إلى غريزة الجنس ، وإذا ما كانت غريزة أكثر إلحاحاً من غريزة أخرى فإنه يخيّل إلي أنها غريزة حب الاجتماع . وثمة فقرة في ذلك التحليل النافذ «للشخصية الخلقية» ، وهي فقرة مردث Meredith عن الأناني The Egoist التي تحدّد هذا المظهر للمسألة تحديداً رائعاً :

كتب مردث عن السير ولبي باترن : «لقد جمع الرجل في ظل وجوده آراء الناس فيه كما يجمع الصقيع القوي ينايع الأرض ، لكنه ، فيما عدا ذلك ، ظلّ ذلك المخلوق الحساس المرتعش ، الذي يهرب خوفاً من عريه في جوّ شتائي بارد . لقد كان هذا مبعث كراهيته العالم . فقد كان يشعر بخوف شديد من افتضاح مثله الأعلى ، أنه المغمط بأردية سمعته أمام الناس مثل طفل رضيع غض الإهاب . وهو شيء كل يشعر إزاءه مثلما يشعر أكثر الناس تمدناً ، وكان مستحيلاً بالنسبة إليه أن يمدّ يديه لحمايته . وهناك هرع هذا الطفل المحبّب الضعيف من فم إلى فم ، ولكن الصقيع ظلّ يلسعه ، ويدقّه ، وظلّ يصرخ منادياً تلك الأفواه ، ولكن دونما أية نتيجة ! - ألا ينبغي أن نمقت عالماً يعاملنا هكذا؟ - ونحن نشمئز منه أكثر ، بقياس ازدرائنا لأشياءه ، حين نكون قد جعلنا الناس في دائرة ظلّ شخصنا عبيداً» .

ولا يعني هذا أن الإنسان الذي يبتعد عن القطيع سيشكل بذلك شخصيته الخلقية ، فأنت لا تكبح غريزة بتفادي نشاطها . أما الإنسان الذي

يحتفظ باستقلال ماوسط القطيع فإنه في الطريق إلى صياغة شخصيته الخلقية . ويستشهد الدكتور رباك استشهداً ملائماً تماماً بمقطع غوته :

Es bildet ein Talent sich in der stille:

sich ein charakter in dem Strom der welt.

«تصاغ الموهبة في العزلة ، أما الشخصية الخلقية فتصاغ في تيار العالم» . وهو الرأي الذي سأنشد القارئ أن يتذكره ؛ لأنني الآن في صدد اقتراح أن هذا الاختلاف بين الظروف اللازمة لصياغة الشخصية الخلقية ، ولصياغة مايدعوه غوته موهبة ، وما أدعوه هنا الشخصية ، يتطابق تماماً والاختلاف بين الأدب الخطابى والغنائى ، ذلك الاختلاف الذي يُضمّن بحرية في مصطلحي أدب «كلاسي» وأدب «رومانسي» .

أما قبل ذلك فعليّ أن أثير الانتباه إلى العبارة الأخيرة في تعريف الدكتور رباك للشخصية الخلقية بأنها «ميل دائم لمنع الدوافع الغريزية وفقاً لمبدأ منظم» . ويعني هذا طبعاً أن ثمة عنصراً من تقرير المصير موجود في الشخصية الخلقية . وبين أن الشخصيات الخلقية تختلف اختلافاً كبيراً في القيمة ، وأحسب أن شيئاً من التأمل سيظهر أن الاختلافات في القيمة ناشئة عن الاختلافات في التفكير . فالإنسان الذي لا حظّ له من التفكير ، الإنسان المجنون ، هو إنسان لا حظّ له قطعاً من الشخصيات الخلقية . والإنسان ذو التفكير المنحرف كدون كيشوت هو شخصية خلقية مشوهة ، رسم كاريكاتوري للشيء الحقيقي . ومظهر سلبي آخر علينا أن نضعه في الحسبان ، وهو أن تلك الشخصية متى شوّهت فإنها لا تتأثر بالتجربة إطلاقاً . ويمكن لمجموعات من الناس أن تتحمل آماداً طويلة التجارب نفسها (وأشير خاصة إلى تجارب الحرب) وأن تظهر في نهاية الحرب بشخصياتها الخلقية من دون أي تغيير . والحق أن الشخصية الخلقية درع حصينة في وجه التجربة ، وهي نفسها عصيّة على أن تنحرف بفعل التجربة . وحيثما تناولنا الشخصية الخلقية مثلت أمامنا فكرة الثبات ، وإذا ماحدث ذات يوم أن حُدّدت

الشخصية الخلقية لا مرئ فإنه يمكن بصعوبة متناهية أن نتحدث عن تطوره الخلقى أو الروحي . فالشخصية الخلقية «عنيدة» و«عملية» ، وعلى غرار تلك العبارة العامة التي تعبر عنها بحيوية . ولن يكون في مقدور شيء حتى العواطف أن تلغيها ، أو تنحيها . والحق أن العواطف غير ذات صلة بالشخصية الخلقية ؛ ذلك أنها الأمواج التي تحطم نفسها عبثاً في مقاومة أساسها . والتاريخ حافل برجال ذوي شخصيات خلقية مارسوا ضبطهم وثباتهم على الرغم من مطالبهم العاطفية في الصداقة والحب .

والشخصية الخلقية ، باختصار ، مثل أعلى شخصي يختاره الفرد ، ويضحي في سبيله بكل المطالب الأخر ، وخاصة نداءات الوجدان والعاطفة . ويترتب على ذلك أن الشخصية الخلقية ينبغي أن توضع في مقابل الشخصية Personality ، التي هي القاسم المشترك لوجداننا وعواطفنا . والحق أن تلك المعارضة هي ما أريد أنؤكد ، وحين مضيت إلى أبعد من ذلك فذهبت إلى أن الشعر كله ، بما فيه الدوافع العاطفية والحماسية جيمعاً ، نتاج الشخصية ، ولذلك كُبت في شخصية خلقية ، فإنني قد حددت الموضوع الرئيسة لمقالي .

لعل مشكلة واحدة هي التي ظفرت مني بأكبر قدر من الاهتمام ، وهي ما سأدعوه «تقطع العبقرية» . لم يزدهر الشاعر غالباً إبان مراهقته ورجولته الأولى ، ثم يؤول إلى الخذلقة والبلادة ؟ - لم يؤدي الإلهام عمله بتقطع وفي فترات فاصلة لسنوات عديدة غالباً ؟ . ولنضع هذه الأسئلة في مصطلحات ملموسة فنقول : لم توقّف ملتون عن نظم الشعر خمساً وعشرين سنة ؟ - لم نظم شاعرٌ من مثل غراي قصيدة واحدة فقط من الطراز الرفيع جداً ؟ - لم سكبت سحائب العبقرية الشعرية العظيمة لورد زورث فيضها لعقد من الزمان ، ثم تردت في قحط نسبي ؟ . وفي مقدور المرء أن يسأل مئات الأسئلة من هذا القبيل ؛ أما القارئ فليس له أن يتخيل أنني في صدد تقديم مفتاح

شامل للإجابة عن هذه الأسئلة جميعاً. ومهما يكن، فإنه يخيل إليّ أن مسألة ارتباط الشخصية بالشخصية الخلقية تقدّم الوضع الصحيح لمثل هذه الأسئلة. وإذا ما قيّض لعلم النفس أن يحلّ معضلته، فسنكون آنذاك، وبمساعده إيانا، في الطريق إلى حلّ مشكلتنا الأدبية الخاصة.

ولعلّها ستكون إجابة ساذجة كثيراً أن نذهب إلى أنه مادامت الشخصية الخلقية والشخصية متعارضتين بقوة، فإن الإلهام سيتدفق مادامت الشخصية لم تتحجر في شخصية خلقية. وعليك في ميدان علم النفس أن تحسب دائماً حساب ظاهرة التعويض. فإذا أنت كبت غريزة ما فقد أحييت غريزة أخرى، ونحن تماماً لانعدو أن نكون آلات مركبة من أجزاء؛ ومن هنا فإن إيقاف نشاط ماعوضة لإطلاق النابض لنشاط آخر. ويمكن للإنسان ذي الشخصية الخلقية أن يكبح الفعل الواعي لغرائز محدّدة، وهو عاجز، على أية حال، عن منع هذه الغرائز من أن تشق طريقها سرّاً في حالات قبل الوعي واللاوعي التي وصفها فرويد. أما الإمكانية المادية للغرائز فتظل في الجسد، على الرغم من أن أعمالها الظاهرة يمكن أن توقف. وما هو مكبوت في الوعي يمكن أن يوجد فعلاً في الخيال، الذي يمكن أن يتطابق مع ما قبل الوعي حسب تعبير فرويد، ويؤكد الدكتور يونغ هذا الافتراض ملاحظاً أن «الشعور غير الواعي للمفكر خيالي جداً، وغالباً ما يتكشف عن اختلاف غريب عند مقارنته بتعقلية تسويغية مبالغ فيها للشعور الواعي. وعلى نقیض الهدفية الواضحة والطبيعة المتحكم بها للتفكير الواعي فإن الشعور متهور وغير منضبط ومزاجي وغير عقلاني، وأولي، وفي حقيقة الأمر قديم كشعور المتوحش». وعلى هذا النحو أحسب أنه يمكننا أن نشرح فنّ نماذج عقلية محدّدة في زماننا هذا - أعني في حقل الأدب كتابات «السرياليين» في فرنسا، وفرائز كافكا في ألمانيا، وحتى الكتابات المتأخرة للسيد جيمس جويس؛ وفي التصوير الزيتي فنّ رجال من مثل بول كلي وماكس إرنست. ودعني ها هنا ألق بهذا المبدأ النقدي المقرر: إننا في شرحنا طبيعة عمل فنّي

مالانحلق في الشرح بعيدا . ويرتفع الفن دائما فوق أصوله . وهو كينونة ذات إغراء مباشر ، ونحن في عملية التقدير (وهي ليست عملية وإنما تبصر مباشرة) لانكشف للعيان عملية الإبداع .

ولأعد إلى المناقشة الرئيسة التي كنت بدأتها : إن هذا الخيال المبدع الناشئ عن العقل غير الواعي ، بوصفه توازنا أو تعويضا عن غرائز مكتوتة في جملة اهتمامات الشخصية الخلقية ، يمكن أن يتطابق والوهم ، ويخيل إلي أن هذا لا ينطبق تماما على النماذج الحديثة في الفن والأدب التي ذكرتها قبل فقط ، وإنما ينطبق عموماً على الاختلاف بين والوهم والخيال في أدب الماضي . وابتغاء تطابق منهجي ينبغي أن يكون في الإمكان ربط الخيال بـ«العقل قبل الواعي» ، وأحسب أن هذا يمكن أن ينجز دوغما صعوبة كبرى . وعلي أن أتجنب ، ولو لضيق المجال فقط ، ذلك الجدل الذي لما ينته بعد ، هذا الذي يدور حول هاتين الكلمتين . لقد درست في موضع آخر ، بالإضافة إلى ذلك ، الصلة القائمة بين العقل والوهم^(١) .

أما الآن فعلينا أن نوسع وصفنا للشخصية . وإنني أقترح على سبيل الإجراء التمهيدي أن المصطلح يمكن أن يتطابق و«أنا» فرويد -أي أنها تنظيم متماسك للعمليات العقلية . أما تماسك هذا التنظيم فلا يكون ملتبساً بالتنظيم الثابت للشخصية الخلقية أكثر مما يلتبس تماسك عمل فني باختصار لأداة من أدواته . وطبيعة هذا التماسك محددة جيدا في مقال عن الشخصية للسيد رامون فرناندز^(٢) . الذي كان قد ناقش تصور نيته للشخصية فوجده يغفل تماماً هذا العنصر من التماسك .

وهو يبين أن «كون إنسان ما متماسكاً لا يعني أنه يشعر أن نفسه هي ذاتها ، ولا يعني أن يعمل هذا الإنسان بالطريقة نفسها في سائر الظروف ، بل يعني على الأرجح أن الإنسان مستعد لأن يقابل كل ظرف إذا ماتر سّخت

١ - «English Prose Style» ، الفصل التاسع .

٢ - «De la personnalité» (١٩٢٨) ، الصفحات ٨٦-٨٧ .

لديه وجهة نظر داخلية محدّدة ، ولا يعني أن المرء لا يتغير البتّة ، بل إنّ تغيرات العالم تجذّك دائماً مستعدّاً لأن تختار وجهة نظرك الخاصة . . . وكلّما نمت الشخصية فغدت أكثر تعقيداً غدت أكثر زعزعة ، وأخضعت لتأثير العقل . . . وستكون الشخصية المثالية شخصية الإنسان الذي أظهر لنفسه دائماً أنه قادر على تكيف وجوده لحركات فكره ، الإنسان الذي سيكون تفكيره دائماً على وفاق مع الكوني الشامل ، ومثل هذا الإنسان ، الذي يتأمل نفسه بحياد صارم في ظروف كهذه ، سيستقبل بسرور تلك الفكرة التي قد تحتل مركز الصدارة للحظة من الزمن ، لأنّ الفكر الذي يجدّد نفسه باطراد سيجعله ، حسب تعبير إمرسون ، «يعيش دائماً في فجر جديد» ، لكنه في الوقت نفسه سيحول بينه وبين التردّي في وهدة عدم التماسك ، مؤيِّداً بقوانينه الذاتية» .

ومن المسلمّ به أن ينهض مثل هذا التصور للشخصية على ذلك الإيضاح الأكثر دقة والأكثر اكتمالاً وأماناً للشخصية والذي هو بين أيدينا : مقالات مونتاني . وقد أحتاج إلى أن أستشهد^(١) فقط بواحدة من مائة فقرة تمثل فيها أماناً هذه الفكرة . إنها فقرة مشهورة جداً :

«أما أفعله أفعله كاملاً ، وهي مسألة عادة ، وأتقدّم فيه خطوة ، ونادراً ما اتخذت أية خطوة تتسلّل بعيداً وتتوارى عن عقلي ، وليس ذلك تقريباً بتوجيه تام من ملكاتي جميعاً متفقة دونما انقسام أو ثورة داخلية . وينال قراردي اللوم كلّهُ أو الثناء كلّهُ بسبب ذلك ؛ واللوم الذي يناله مرة يناله دوماً ؛ لأنه قد كان واحداً منذ الولادة تقريباً : الميل نفسه ، والوجهة نفسها ، والقوة نفسها . أما في شأن الآراء العامة ، فأنني قد شغلت منذ طفولتي المكان الذي كان عليّ أن أشغله» .

وسيكون بيّناً في المؤلّفين كليهما أنّنا إزاء فكرة الميل الحرّ الذي هو ميل الأحاسيس والذاكرة - الوجود الحسي - وأن هذا الوجود ، وقد أضفي عليه التماسك ، يحدّده ويختصره الحكم الذي هو فطريّ . الأنا هو تركيبة

١- من الترجمة التي قام بها ي . ج . ترشمان (أكسفورد ، ١٩٢٧) ص (٢٦٦)

أحاسيس، وهو نتاج تجربة واعية، ونتاج ذلك المنظور الداخلي، وقد مارسه مونتاني بحرية كبيرة ابتغاء إمتاعنا. وليس الحكم مفروضاً على الأحاسيس من العدم، كما لو أنه فرض بقوة خارجية - وتلكم هي عملية الكبّت التي تفضي إلى الشخصية الخلقية، وينبثق الحكم من تاريخ أحاسيسنا، وهي التي تختاره، والحق أن تماسك الشخصية تماسك لعملية طبيعية، وليس ذلك التماسك الناشئ عن ضبط متعسف.

ولعل في كتاب السيد فرناندز الذي اقتبستُ منه تَوّاً الكثير مما يمكن أن يقدمه لنا تماماً هو موحٍ، ويلوح لي أن عيبه الوحيد ميله إلى خلط تماسك الشخصية بثبات الشخصية الخلقية، أو هو على أقل تقدير لا يتبين بوضوح وظائف الشخصية الخلقية. لكنه عند الحديث عن فكرة الشخصية في كورني، هذه الفكرة المحصورة والمحددة جداً، يقدم لنا وصفا كاملاً للشخصية الخلقية حيث يصفها بأنها «التطابق المأساوي للإنسان مع تعريفه» - وسبقول فرويد: «مع المثل الأعلى لأناه». ولا تعرف الشخصية مثل هذه التعريفات، ولا مثل هذا المثل، فإنها عملية فكرية نشطة، وتوازن لصلات محافظ عليها بين مشاعرنا وعواطفنا المختلفة. ومن هذه العملية، من هذا الدور للفكر، تأتي عملية اعتقاد يقينية، وهي العملية الاستنتاجية التي وصفها نيومان. وليست طبيعة الاعتقاد عموماً موضوعاً نتناوله الآن.

حسبي أن أوحى بأن حقيقة الشخصية وفعاليتها المؤثرة تعتمدان على اعتقاد بوجود النفس، وهو اعتقاد قد يجد انتصاراً يسيراً في دليل موضوعي، لكنه يُجعل ممكناً من خلال ذلك التفرّس في المستقبل، ذلك الاعتقاد باستمرار التجربة الذي هو إرادة الحياة. وواضح أن هذه حال للعقل مختلفة كثيراً عن تلك الحال المتلفة بالشخصية الخلقية: وهو الاختلاف التام بين إلزام أعمى بمثل أعلى خارجي اعتباطي، وبين تماسك عضوي قائم بحسنية على العالم الفعلي للاحاساس.

وفيما يتصل بإيضاحي الأخير لديّ رغبة في الانتقال من السيد فرناندز إلى صديق له ، وهو صديق كان فرناندز قد انتقد عمله بذكاء كبير ؛ أعني مرسيل بروس. وينافس عملُ بروس العظيم عملَ مونتاني من حيث الضوء الساطع الذي يلقيه على مشكلة الشخصية هذه . يقول السيد فرناندز (ص ٢٣) : « لقد كشفت لي المناقشات الكثيرة مع مارسيل بروس ، الذي سيتبنى بسرعة وجهة نظر أياً كانت ، أن الإنسان يجرد نفسه من الصفات الإنسانية بالإسراف في العاطفية ، وهو يفعل ذلك ، على الأقل ، بقدر ما يجرد نفسه من الصفات الإنسانية بفعل الإسراف في العقلانية . . وأنّ تتمنى إدخال الوحدة في حياة الحسّ والعاطفية ، من خلال فصل عواطف الإنسان وإعطائها بنيةً دون أي ترك لمستوى الحياة المحسوسة - أليس ذلك بالضبط وصفاً للإنسان في بحث عن الشخصية ؟ »

لقد كان بروس منشغلاً جداً بمشكلة الشخصية هذه ، وأعطى اهتماماً كبيراً لمظهر المشكلة نفسه الذي أريد الآن أن أدرسه ها هنا - أقصد إلى المدى الذي تعوّل فيه الشخصية على الذاكرة ، وخاصة على ذاكرة الأحاسيس . على أن ثمة تديلاً مشهوراً يقع في منتصف أثر بروس الملحمي الطويل بالضبط تقريباً ، وهو يشكل مفتاحاً لفلسفة المؤلف في الفن والحياة جملة . وقد روى بروس بصراحة كيف تأتي له في لحظة انهيار بدني كامل أن يرى ، بفعل عملية تدكّر غريزيّ ، الصورة الحية لجدته ، وأنه في هذه اللحظة فقط وغبّ دفنها بأكثر من سنة غداً مدرّكاً أنها متوفاة . وهذا ما يجعل بروس يتساءل عن مسألة أنه « في أية لحظة نقدّر قيمة طبيعتنا الروحية تكون القيمة الكلية لها خيالية تقريباً ، وعلى الرغم من قائمة الجرد الطويلة لكنوزها ، فإنّ أياً من هذه الكنوز لا يمكن أن يحوّل إلى نقد في بعض الأحيان . سواء أ كنا ندرس الكنوز الفعلية أم كنوز الخيال » - أو تلك التي هي فعلياً للذاكرة . ومن ثمّ يمضي بروس في إجراء هذا التحليل المهمّ جداً للشخصية والجوهريّ تماماً بالنسبة إلى عمله :

«لأنه بتغييم الذاكرة تُربط بإحكام وقفات القلب المتقطعة . ولا ريب في أن وجودنا الجسديّ، الذي يمكننا أن نشبّه بجرة تحتوي طبيعتنا الروحية، هو الذي يقودنا إلى افتراض أن كل غنانا الداخلي وكل أفراننا السابقة وكل أحزاننا . هي دائماً في حوزتنا . وقد يكون غير صحيح معاً أنها تفرّمتاً أو تعود إلينا . ومهما يكن، فإن هذه حين تكون في داخلنا تظلّ في أغلب الأحيان في مكان مجهول فلا تفيدنا في شيء، وحيث تُحشد الأنواع الأكثر عادية منها بفعل ذكريات من نوع مختلف، مما يعوق أي وجود متزامن لها في وعينا . لكنّه إذا ما استعيد وضع الأحاسيس الذي كانت قد حُفظت فيه، فإنّها تكتسب هي نفسها القوة عينها لطرد كل شيء غير منسجم معها، تلك القوة التي هي وحدها تركّب فينا النفس التي أحيت هذه الأحاسيس أصلاً»^(١).

والسيد فرناندز عيّاب كبير لهذه الفكرة، ومن ثمّ لمنهج بروسست عموماً . وهو لا ينكر لبروسست حدّتها ولا مغزاها . وبصرف النظر عن كونها مفتاح عبقرية بروسست، فإنّ فرناندز يعتدّها اعترافاً بضعف بروسست . وسيكون انتقاد السيد فرناندز في هذه النقطة أكثر وضوحاً إذا ما قدر له أن يُضمّ إلى تمييز بين الشخصية والشخصية الخلقية . والحق أن تصور تحليل بروسست يعارض بأفكار من مثل : كمال عواطفنا، ومثلنا العليا، وتقدّمنا الروحي .

يقول فرناندز : «إذا ما أمكن أن يوثّق ببروسست فإنّ الإنسان لن يعجز فقط عن أن يضمن عواطفه، وتبعاً لذلك أفعاله، ومن ثمّ ينبغي أن يكون الإنسان إخفاقاً أبدياً، بل يجب أيضاً أن يعزف عن عزاء الشعور الذي يوسّعه على الرغم من هذا التوقف وهذا العمى المتقطع . . . إنّها مشكلة الروحية، مشكلة قيمة المثل الأعلى، مشكلة المستقبل والتقدّم البشري، التي وضعها

١ - «مدن السهل CITIES of the Plain» لمارسيل بروسست، ترجمة س. ك. سكوت مونكريف .
الجزء الأول، ص ٢١٩ . (المؤلف).

التحليل البروستي لتوقفات القلب . . . وإذا ما كانت توقفات القلب ونتائجها الطبيعية تمثل أعماق الطبيعة البشرية ، والتجربة العليا لـ «أنا» ، فإن الحياة الروحية عندئذ ينبغي أن تصنف برمتها في صنف الخيال ، والتفكير هو أعلى درجات الرقي البشري التي قد نطالب بها . . . وسيحدد انتصار العقل هزيمة الروح .

هل ثمة الكثير مما هو متضمن في تحليل بروست ؟ - أعتقد أنه صحيح ، كما يقول بروست في موضع آخر ، أن لاحترام الالتزامات الأخلاقية ، والإخلاص للأصدقاء وأداء الواجب ، ومراعاة الانضباط ، أساساً في العادات العمياء أكثر رسوخاً منه في الوثبات الخاطفة والمتقدة لحساسيتنا . ولكن أليس هذا مرادفاً للقول إن الشخصية الخلقية كما حددناها يشكّلها كبت الحياة الغريزية - وذلك - ولنعرض القضية عرضاً معاكساً - أن الحياة الحافلة والحرّة للشخصية ينبغي أن يضحى بها في جملة اهتمامات أي مثل أعلى ثابت ، سواء أكان أخلاقياً أم خيالياً ؟ - ولكن هل يعني هذا أن لا نقدم بديلاً ممكنًا للشخصية ؟ - ذلك هو السؤال الخطير الذي نساق إليه أخيراً ، والذي سأحاول الآن أن أجيب عنه .

قد يكون ملاحظاً اتفاقاً تحليل بروست بقوة مع تحليل فرويد . إن ظاهرات العقل في قسميه «الواعي» و«اللاواعي» ، وحتى حالات قبل الوعي للكبت والرقابة ، هي التي يصفها بروست بكلمات ليست بعيدة عن المفردات العلمية لتحليل النفسي . لكنني أرتاب كثيراً في أن يكون لبروست معرفة دقيقة بتحليل النفسي ، وعلينا في نقاط كثيرة أن نعتدّ صنيعه ترسيخاً ، أو إرهاباً لملاحظات فرويد . فبروست يتحدث عن العقل ، وفرويد يتحدث عن العقل ، لكن هذين مفهومين يمكن إبدال أحدهما بالآخر .

ولن أمضي بالتشابه أبعد من ذلك ، لكنني تواق إلى بيان أن وصف

بروست لتوقعات القلب يمكن أن ينطبق بقوة على تلك الظاهرة الأخرى المماثلة - أعني توقعات العبقرية، أو الإلهام التي كنت قد أشرت إليها قبل. ونحن جميعاً لنا لحظاتنا التي نلهم فيها، وهذه قد تختلف، مثلما يكون بين إنسان عادي وعبقري، في درجة شدتها فقط. ولا يصف الشعراء غالباً تجاربهم الإبداعية، لكن ثمة تقرير واحد، استشهد به السيد بيرسي لبوك في مقدمته لرسائل هنري جيمس، وذلك الوصف فذّ تماماً في جمال إيحاءة وكماله. بدأ هنري جيمس ليلة يتلمس طريقه نحو كتابة الرواية التي ارتسمت في عقله، وقد وُجد بين الملاحظات المساعدة في شأن هذه الرواية بعض الأسطر المكتوبة بقلم الرصاص، التي يروني أن أستشهد منها بالفقرة الأساسية:

«ممتعة بقوة كبيرة، مع شيء من حدة محبة تجعلها غريبة ومخيفة إلى حدّ ما، كما في إثارة عميقة يعزّ التعبير عنها، تلك القضية الفنية الكلية التي تعرض لي في ركب هذه الفكرة... في ركب هذا المثير الإبداعي المعطى donnée لموقف بدأت هاهنا يوماً آخر في تلمس طريقي إليه. أعني أنني أعود، وما أزال أعود مرة بعد مرة، لرؤيتي الوحيدة إياها في الطريقة المسرحية - مثلما أقدر فقط أن أرى كل شيء وأي شيء الآن، الطريقة التي ملأت عقلي وغطت ورفعتني عندما أعطيت منذ أسبوعين اشاراتي القليلة إلى فلان. نزعات جانبية خاطفة - أشياء لأساس لها في الواقع تقتحم بين حين وآخر لتطرح أسئلتها التافهة عليّ، لكنني عدتُ، وأنا أعود، كما أعد، أعود في حال من الخفقان التام للقلب، وفي حال من الشوق، وفي حال من الانفعال، آه مون بون، عد إلى هذه الطريقة التي من الواضح أنها الطريقة الوحيدة التي في مقدوري أن أصنع بها أي شيء الآن، تلك الطريقة التي ستنتفح أمامي أكثر فأكثر، والتي عندها المبررات الساحقة التي تتدافع بمودة في صدرها. وما يحدث فعلياً أنني كلما قاربت مشكلة تطبيقها في أي حال خاصة انهمكت في ذلك التطبيق، وهكذا فإنه كلما وقعت الشكوك والمتاعب

بعيداً عني ، عرفتُ أين أنا ، وانبسط أمامي كل شيء وأضاء واجتذبني ، وبرئت من منطقي وانفعالي . . . كوزون ، كوزون ، مون بون - أيتها العملية القدسية الهادئة ، العلوية ، بكل القوى القوية العقل تماماً لقتال الزمان المقدس ، وخلاله ، على كاهلي ! - دعني ألتمسها بلطف وأناة - مع الحمى والتلملل أخلد إلى اراحة - كما في الأشهر الفاتنة القديمة ! - إنها تظهر فقط ، إنها تضيء وتومض فقط ، إنها جميلة جداً ومثيرة جداً ، إنها فقط تتدلى هناك ثرية جداً وممتلئة جداً ، وعندها الكثير لتعطي ولتدفع ، إنها فقط تعرض نفسها بجاذبية تامة ، وحيوية تامة ، وباستقامة تامة ، وصراحة تامة ، وحيوية تامة ، مثل حدث عضوي ضئيل وفعال . . . »

يقول السيد لبوك في صدد هذا الاعتراف : « والحال كأنه فتح مرة ، في ساعة من سكون منتصف الليل ووحدته ، الحجرة العميقة في عقله ووقف وجهها لوجه مع عبقريته . » يخيل إليّ ، في أسلوب التعبير المتناسك الذي قد حاولت أن أتخذه ، أننا يمكن أن نقول إنه في مثل هذا المزاج للنشاط الإبداعي يقف المبدع وجهها لوجه مع شخصيته . يقف وهو يدرك إدراكاً تاماً الحدود المتأرجحة لعقله الواعي ، والأفق الممتد والمتقلص والمتنوع ، حيث يلتقي ضياء الوعي ظلام الدهول ، والشاعر ، من خلال بقائه مدركاً لهذه المنطقة من الضياء ، ومراقباً في الوقت نفسه الأفق ابتغاء اقتراح لضياء أكثر ، يجتذب ذلك الضياء الجديد إلى وعيه ، مثلما يحدث في الشفق أن لا ترى النجوم بنظرة عجل ، لكنها تبدو مضيئة لدى التحديق المركّز . وطبيعي أن مثل هذه الأضواء تأتي من الذكرى المستترة للمصور اللفظية فيما يسميه فرويد الحال قبل الواعية للعقل ، أو من حال ساكنة وأكثر غموضاً للعقل اللاواعي ، لم تتوار فيها الآثار العصبية للأحاسيس المكبوتة وحدها ، بل تلك النماذج المتوارثة التي تحدّد غرائزنا أيضاً . لكنه ليس الإلهام وحده ، ليس الدخول الفجائي للضياء هو الذي يصنع شاعراً ، فذلك هو التقطع وحده ، الذي ، إذا ما عزل ، يفضي إلى يأس غير متعجل . والمقدرة الجوهرية هي لحظة لشخصية الإنسان الذاتية وقدرة على إثارة فعاليتها الفطرية « دوغما تنازع أو ثورة داخلية » ، على

حدّ ذلك التعبير الدقيق لمونتاني . لم يكن مونتاني شاعراً ، على الرغم من أنه يجب أن يكون بين جنبيه روائي ملهم . لكن هذا خارج عن المسألة ؛ فما يميّز ضرباً من الفنانين عن ضرب آخر ليس حالاتهم العقلية ، أليتهم العقلية ، وإنما هو اختلاف في توزيع التوسّع الحسي - أعني أن الاختلاف بين الشاعر والرسام هو اختلاف بين حساسية لفظية سمعية وأخرى تشكيلية - بصرية ، إنه اختلاف في المادة ، وليس في الطريقة . وتلك ، فيما يلوح ، طريق أخرى للقول مع السيد إليوت إن «الشاعر ليس لديه «شخصية» تعبر ، وإنما وسيط خاص ، وهو وسيط ليس غير . . . تجتمع فيه الانطباعات والتجارب بطرائق خاصة وغير متوقعة» .

ومن هنا يلوح كأنّ الشيء الوحيد الذي ينبغي أن يتجنبه الفنان إنما هو ثبات الشخصية الخلقية . وهذا الاستنتاج تلميه علينا وجهة نظر أخرى . والإنسان ذو الشخصية الخلقية يمكن تمييزه عموماً بأنه إنسان عملي . أو أن الأمر على غرار ماكتب كيتس في رسالة إلى صديقه بيلي (الثاني والعشرون من تشرين الثاني ١٨١٧) :

«العابرة عظماء مثل مواد كيميائية أثيرة محدّدة - تعمل في كتلة من الفكر المحايد - لكن ليس لهم أية فردية ، أي شخصية خلقية محدّدة - وسأدعو صفوة هؤلاء ونخبتهم الذين لديهم نفس خاصية ، الرجال الأقوياء»^(١) .

وإذا ما قلنا إن ثمة تعارضاً جوهرياً بين الفنان والإنسان العملي فإنّ هذا التقرير مقبول تمام . وهو ، على الأقل ، سيناسب فنانين أغوذجيين من مثل ، ولندكر شعراء فقط ، شكسبير وبيك . وسيشرح الجفاف المبالغت لعبقرية وردزورث : فقد اكتسب وردزورث شخصية خلقية لكن ماذا عن ملتون وغوته ؟ - حسناً ، عن ملتون يمكننا القول إنّه كان شاعراً من طراز خاص في شبابه ، ذلك أنه غدا بعدئذ إنساناً عملياً وكان صامتا خمسا وعشرين سنة ،

١ - الرسائل (أكسفورد ، ١٩٣٠) ، ص ٧٢ .

وصار بعدئذ شاعراً أيضاً، لكنه شاعر من نوع مباين . أما عن غوته فليس في مقدوري الحديث بأية ثقة، لكنه يخامرني شعور بأن التحليل التام قد يسفر عن شاعر حقيقي وشخصية، ولكن عن شخصية خلقية خيالية إلى حد ما . وفي الختام -وأعيد هنا اقتراحاً كنتُ قد تقدمتُ به قبلُ- أما يمكننا أن نوضح الصراع الرهيب للرومانسي والكلاسي بوصفه تعارضاً بين نوعين من الفن، ناشئين، على الترتيب، من الشخصية الخلقية والشخصية؟- وهو ايضاح سيعمل بنجاح كبير في الممارسة وعلينا أن نتأمل فقط درايدن والدكتور جونسون، وأن نقارنهما بشكسبير وكيثس .

والاعتراض الوحيد على هذه النظرية عن الشخصية في الأدب، مما أستطيع أن أتنبأ به، هو الاعتراض الذي أثاره بعمومية السيد فرناندز: فهو لا يقيم وزناً للتطور الأخلاقي والفكري لدى شاعر كشكسبير . فيين مسرحيتي شكسبير «روميو وجولييت» و«صاع بصاع» ومسرحيته الآخرين هاملت والعاصفة، اختلاف واسع، لانستطيع إلا أن نسميه، حسب تعبير نيتشه، إعادة تقييم للقيم لكن الشاعر وشعره يظلان على حالهما . أما الوسيط المادة البعيدة عن كل حذقة، فيبقى واحداً . لكن ألا ينبغي أن نستخلص بعدئذ -لأن الانسان ذا الشخصية الخلقية مشهد مثير في ثبات سلوكه ومباشرة الفعل، وأنموذج يمكن أن يحسد وأن يقلد- أن هذا الأنموذج الإنساني الآخر، هذه الشخصية المحركة التي يُصنع منها الشعراء، يمكن أن تبدي فضائل لاتعوض؟ -ألا ينبغي على الأصح أن نستنتج أن فضائل الشخصية تلازم قابليتها للحركة نفسها^(١)؟- لأن الفكر، على الرغم من أنه بفعل طبيعته الخاصة قادر على التطور المنطقي، يمكن أن تصوغه الشخصية الكلية، ولذلك يجعل واقعيًا فقط حين تكون الشخصية حرة في تكييف نفسها للحركات الفكرية . فالفكر والشخصية يُمضيان يداً بيد، وهدفهما، سواء أَعترف به أم لم يعترف، هو تلك الحال من الرؤية أو الإلهام التي تتأتى لسائر الأرواح العظيمة .

١- الرسائل (أكسفورد، ١٩٣٠)، ص ٧٢.

(٣)

الأداء الشعري

حدّد كولريديج في إحدى محاضراته عن شكسبير مبدأ الشعر الحديث في هذه الكلمات:

«لا يجرؤ عمل أدبي ذو عبقرية حقيقية على المساومة على افتقاره إلى شكله المناسب، وليس ثمة، في حقيقة الأمر، أي خطر في هذا. ومثلما أنه لا يمكن أن تكون العبقرية دونما قانون فإن العمل العبقرى لا يستغنى عن القانون: فالقانون هو نفسه الذي يشكّل عبقرية هذا العمل - قوة الفعل التي تبذل تحت تأثير قانون نشأته الخاصة».

ولقد ظلّ هذا المبدأ غامضاً لعهود مديدة؛ لأنه ليس لدى الناس تحديد واضح للشعر، ولأنّ ضرباً مختلفاً تماماً من النشاط كثيراً ما انتحل لقب الشعر. وهكذا يحدث أن كلّ شاعر يناضل في سبيل هذا المبدأ - من وردزورث إلى هوبكنز أو السيد إليوت - عليه أن يرتدي غلالة ثائر، وأنّ ماهو تأكيد لقانون الانصباط يُنظر إليه بوصفه إعلاناً للاستقلال.

والحقّ أنّه لن يكون في الإمكان تحقيق تقدّم أكبر في هذه المقالة دونما بيان واضح لطبيعة الشعر. وليس من المستطاع أن يظفر هذا بنسب دقيقة من التحديد المنطقي. ويمكن القول بدقة إنّ الشعر خاصيّة خارقة - تحوّل مفاجئ تتخذها الكلمات تحت تأثير خاص - وليس في مقدورنا أن نحدّد هذه الخاصيّة

أكثر مما في مقدورنا أن نحدّد حالة من الجمال . وما في مستطاعنا أن نفعله هو فقط أن نأتي ببعض التمييزات بين الشعر والنثر ؛ لعلّ أبرزها تميّز فضفاض لكنّه التمييزُ الجوهريّ بين الشعر والنثر . وأستخدم كلمة «الجوهري» بقصد هنا ؛ لأنني أعتقد أنّ الاختلاف بين الشعر والنثر لا يمكن أن يكون اختلافاً في خاصيّات سطحية ، وهو ليس اختلافاً شكلياً من أي ضرب كان ، حتى إنه ليس اختلافاً في شكل التعبير ، فهو لا محالة اختلاف في البصميم . ليس الأمرُ حالةً عقليةً مفتقرة إلى التعبير فتُخَيّر بين طريقتين إحداهما شعرٌ والأخرى نثر . ليس ثمة اختيارٌ أمام حالة عقلية خاصة ينبثق عنها الشعر . ذلك أنها إما أن تبحث عن التعبير الشعري ، وإما لا ينبغي أن يُعبّر عنها البتّة ، لأنّ توتراً أقلّ كثيراً ومستلزماً نوعاً مختلفاً من العقلية ينبغي أن يستبدك قبل أن يكون في مستطاع فعالية التعبير النثريّ أن تقتحم ساحة العقل .

ليس في قصدي أن أوحى من خلال هذه الكلمات بأية نظرية خاصة في علم الجمال . والحق أنّ الاختلاف في التوتّر ينسجم واختلافاً في التطور التاريخي للغة . فالشعر شكلٌ تعبيريّ أكثر أولية من النثر ؛ ومن هنا تبدو نشأة لغة الشعوب البدائية شعريةً غالباً . ولقد تناسينا الآن ، والفضلُ في ذلك لجهود ليفي برول ، فكرة أنّ ما هو بدائيّ هو سيّء بالضرورة . إنّ عقل البدائي ولغته يكونان في الظروف التي يعملان فيها فعّالين أكثر من عقل الإنسان المتمدّن ولغته . إلا أنّ عالم المتوحش غيرُ عالم المتمدّن ، وليس عالم الشعر هو عالم النثر . ولعلّ وجهة النظر التي أتحدّث عنها قد فُصّلت تماماً عند فيكو (في كتابه العلم الجديد Scienza Nuova المجلّد الثاني - الفصلان الثاني والثالث) ، يوضح هذا الخلاصة التي كتبها مريدّه كروتشه :

«لا ينشأ الشعرُ عن ميلٍ مجرد إلى المتعة ، بل ينشأ عن حاجة طبيعية . ولن يكون الشعر نفعلاً ، أو قابلاً للمحو ، فمن دونه لا ينشأ فكر ؛ إنه النشاط الأول للعقل البشريّ . وقبل أن يكون الإنسان قد بلغ مرحلة تشكيل

العوالم ، يشكّل الأفكار المتخيّلة ؛ وقبل أن يتأمّل بعقل صاف يدركُ بقدرات مضطربة مشوشة . وقبل أن يقدر على التكلّم بوضوح يغني ؛ وقبل أن يتكلّم نثراً يتكلّم شعراً ؛ وقبل أن يستخدم المصطلحات التقنية يستخدم المجازات ؛ والاستخدام المجازي للكلمات طبيعي بالنسبة إليه مثل ذلك الاستخدام الذي نسمّيه «طبيعياً»^(١) .

لقد عرضتُ على بساط البحث في القسم المتقدّم من هذه المقالة نظرية عن شخصية الشاعر تحظى ببعض التسويغ في علم النفس الحديث وتدعمها تجربةُ كُتّاب تخيليين مختلفين . أما نظريةُ الشكل الشعري التي تتلو فقد أُنجزتُ على أساس من ممارستي الخاصة ، وعلى أساس تجربتي الحية في شأن وجود القيم الشعرية عند شعراء آخرين . وأريد أن أبقى المناقشة قدر الإمكان في المستوى العملي . لكنني قد وجدتُ تأييداً ملحوظاً لنظرياتي ليس لدى فيكو فحسب ، وإنما في فلسفة أكثر جدّة ، ثم بعض الدعم من جانب كروتشه ؛ لأن النظرية التي أطلّعُ بها تفترض حتماً خاصّة حدسية في الفن كله . لكن ثمة أكثر من ذلك في أعمال إيطالي آخر هو ليون فيفانتي ، الذي أهمل كتاباه «التفكير في التعبير» و«ملاحظات في أولية الفكر» دون وجه حق . وقد يكون كلٌّ من كروتشه وفيفانتي مديناً بقوة ليفيكو ودي سانكتس .

أمّا أهمية بعض ملاحظات السيد فيفانتي فيمكن أن يُحكم عليها من خلال المقاطع التالية :

«في الجملة الشعرية تلتئم كل كلمة وكل لحظة تفكير ، وليس فقط الصفة ، مع العمل الكلّي وتجده» .

ويستعاد الموضوع في فكرته العامة في كل كلمة في العرض ؛ أعني أنه يأخذ تصاعدياً قيمة جديدة ، ويسدّ الخلل في نفسه ، ويتحكم بكل لحظة

١- The Philosophy of Giambattista Vico - ترجمة ر. ج. كوجنود (لندن ١٩١٣) ، ص ٤٨ .

جديدة . وهكذا تُتزع الحقيقة في كل مرحلة من المجهول . واللحظة المعبرة الجديدة في مغزاها الخاص تشكل نفسها في معنى الكل ، وهي لا تُستنتج في اللحظة الجديدة وإنما تُجدد : وآلاف الأشياء المترابطة من المشابهات ، والانسجومات ، والوحدات ، تشكل نفسها . ومن وجهة أخرى فإن الفكر الاستنتاجي يفقد الروابط والضرورات المبدئية المميزة للفكر في نشأته الأولى : إذا ما استثنينا الروابط التي تنتمي إلى المنطق الصوري ، إلى تصور مادي ومكاني مقصود إليه قصداً - هالة من صور الوجود الخالص ، ومن الصلات الكمية والمكانية ، والكينونات المثالية والمجردة . ويمكن القول إنه في الفكر الاستنتاجي تكون روابط التلازم هي الغالبة نسبياً ، أما في الفكر الشعر فإن روابط الجوهر هي الغالبة»^(١) .

«الجملة في النثر أكثر خضوعاً للقواعد ، سواء أكان ذلك في ترتيب الكلمات ، أم في تركيب العبارة ، أم في استعمال الكلمات ؛ أقصد أنها خاضعة لاستخدام اصطلاحي . ويمكن للكلمات غير المألوفة أن تُستعمل بصعوبة ، ويبدو استخدامها عصياً واعتباطياً ، وليس في مقدورنا عموماً أن نبتعد عن الاستخدام الشائع - أما في الشعر فإن ما يشبه أن يكون «انتهاكاً» ، ما يشبه أن يكون «معاكسة» ، أو استخداماً غير مألوف للكلمة يُمضي وكأنه شيء عادي . ومرجع هذا إلى الجرأة التي تتسلح بها الكلمات في الشعر - لأن معناها حاضرٌ بتمامه ، ولأن كل مبرر أو قيمة مائلٌ وفعلٌ فيها في كل لحظة من لحظات التعبير ؛ ومن وجهة أخرى ، لأن المادة نفسها ، إن جاز التعبير ، تستجمع النشاط لتصوغ نفسها وفقاً لقيمها وصورها الحقيقية جميعاً ، وتكون هي نفسها مفهوماً بعد أن تتحد بالفعالية»^(٢) .

(١) «Notes on the Originality of Thought» - الصفائف ١٦٤-١٦٥ . ترجمة البروفسور

بردرك - بلك (لندن ، ١٩٢٧) .

(٢) «Intelligence in Expression» - ، ص . ترجمة البروفسور بردرك - بلك (لندن ،

١٩٢٥) .

ينشأ الفن كله في عملية حدس أو كشف . إلا أن مثل هذا الحدس أو الكشف ينبغي أن يتطابق مع العلم ، وأن يكون حاضراً تماماً فقط حين يُعطى شكلاً محسوساً بوعي . وعملية الكشف أو الحدس هذه هي ، من الناحية البدنية ، حالة من التركيز أو التوتر للعقل . وتكمن العملية الشعرية ، أولاً ، في المحافظة على هذه الرؤية في كمالها ؛ وثانياً في التعبير عن هذه الرؤية بالكلمات . والكلمات في الحالة العادية (أعني في النشر) تحليل للحالة العقلية . أما في عملية التأليف الشعري فإن الكلمات تبرز في العقل الواعي مثل «أشياء» معزولة موضوعية مع تكافؤ واضح في حالة الاحتياج العقلي للشاعر . وترتب الكلمات أو ترتب في تسلسل أو إيقاع يقوى حتى تستنفد حالة التوتر العقلي للشاعر أو يتخلص منها بطريق هذا التكافؤ الموضوعي .

ولهذا الوصف للعملية الشعرية ثمة مؤهل واحد علينا أن نظفر به . وإذا ما أخذناه في كفاءته الظاهرة ، فإنه يمكن أن يتخذ لتبرير تلك النظريات عن «الشعر الصرف»^(١) ، التي كان لها رواج كبير في الآونة الأخيرة . ويستفاد من هذه النظريات أن حدس الشاعر أو كشفه تعبّر عنهما بوضوح المعادلة الموسيقية في الكلمات . وأحسب أن هذا يكون ممكناً في كلمات وعبارات معزولة ، وخاصة تلك الكلمات والعبارات ذات المعنى «الخاص» العالي التصويت (كما في *In Xanadu did Kubla Kahn*) ، إلا أن الشعر عموماً يدحض نظرية الشعر الصرف . وطبيعي أن الكلمات ، صوتهما وحتى مظهرها المجرد ، هي كل شيء بالنسبة إلى الشاعر : فالإحساس بالكلمات هو الإحساس الشعري . غير أن الكلمات لها تداعيات تحمل العقل وراء

(١) «الشعر الصرف Pure Poetry» : نظرية شاعت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر ، وأول من قال بها الشاعر الفرنسي شارل بودلير سنة ١٨٥٧م في تعليق كتبه على نظريات إدجار آلان بو وتقوم هذه النظرية على الإيمان بأن الشعر شبيه بالموسيقى ؛ يجب أن يتحد فيه الشكل والمضمون ، بحيث لا يستطيع الإنسان أن يفرق بينهما ؛ وهذا ما يته بودلير وخاصة في شرحه لمقال بو المسمى «المبدأ الشعري» «Thepoetic principle» (١٨٥٠م) - (المترجم عن «معجم مصطلحات الأدب» لمجدي وهبة) .

الصوت إلى صورة مرئية وفكرة مجردة. والشاعر حتى حين يغدو واعياً الكلمات في عملية التأليف يشعرُ بها وهي تصبغ وعيه ليس فقط بالصوت، بل باللون والضوء والقوة أيضاً - ولنقل ، باختصار، إنها تصبغه بالمعنى. ولا يعتمد الشعر على جرس الكلمات فحسب، وإنما على ترجيعاتها العقلية أيضاً.

لعلّ الكثير مما تقدم كان في مقام المقدمة النظرية. أما تاريخياً فإنني أعتقد أن هذه النظرية في الشعر قد بلورها التقليدُ الغالب للشعر الإنكليزيّ، الذي يبدأ بتشوسر، ويبلغ أقصى مدى له في شكسبير. ويعارضه معظم الشعر الفرنسي قبل بودلير، وماسميّ بالشكل الكلاسي للشعر الإنكليزي هذا الذي بلغ أوجه لدى الكساندر بوب، وعارضه كذلك الشاعر الراحل لوريت. وقد أعاد تأسيسه في إنكلترا وردزورث وكولريديج، وطوّره نسبياً براوننغ وجيرارد مانلي هوبكنز، وفي زماننا شعراء من مثل ولفرد أوين، وعزرا باوند، وت. س. إليوت.

ليس الاختلافُ فقط ذلك الاختلاف بين «الكلاسي» و«الرومانسي». ويمضي هذا التقسيم في وجهة مختلفة. الاختلاف الحقيقي هو اختلاف بين العملية الشعرية كما كنتُ قد حدّثتها قبلُ، وعملية وصفها درايدن بدقة بأنها: «نظمٌ عقليّ». وقد كتب درايدن في الرسالة التمهيدية لـ«السنة الجديرة بالإعجاب Annus Mirabilis»: «

«إنّ تأليف القصائد كلّها يكون أو ينبغي أن يكون عقلياً، والعقلُ لدى الشاعر، أو النظمُ العقليّ» (إن أذنت لي أن أستخدم تمييزاً مدرسياً) ليس إلا ملكة الخيال لدى الناظم؛ هذه الملكة التي، شأنها شأنُ سبنيلي رشيقي، تجوب وتتجوّل في حقل الذاكرة، حتى تستخرج الطريدة التي ركضت وراءها؛ أو إنها، ولنضرب صفحاً عن المجاز، تنقّب في ساحة الذاكرة كلّها عن نوع أو

أفكار من تلك الأشياء التي تتعمد أن تمثلها . فالمنظوم العقلي هو ما يحدد جيداً، هو الحصيلة السارة للفكرة، أو ثمرة الخيال .

وأكثر من ذلك :

«إنّ السعادة الأولى لخيال الشاعر هي ، بدقّة ، الابتكارُ، أو إيجاد الفكرة أما السعادة الثانية فهي الخاطرة ، أو التغيير ، متسمداً أو مصوغاً من تلك الفكرة كما يمثلها الحكمُ ملائمةً للموضوع ، وأما السعادة الثالثة فهي الأسلوبُ الكلاميُّ ، أو فنُّ البأس تلك الفكرة المكتشفة والمغيرة وتزيينها بكلمات ملائمة ودالة ومصوّنة . وتُرى سرعةُ الخيال في الابتكار ، وتُرى خصوبتهُ في الخاطرة ، وتُرى الدقة في التعبير .»

وهذا وصفٌ رائعٌ للممارسة عند درايدن وآخرين من مدرسته ، وإفصاحٌ عن أنّ الممارسة تُفضي إلى فنٍّ لفظيٍّ ذي نظامٍ عالٍ لا مجال لإنكاره . لكنّ مثل هذا الفن ليس شعراً وهو ليس أكثر من أسلوب كلاميٍّ ، أو كما يجب أن نقول الآن ، ليس أكثر من بلاغة . وإليك مثلاً موضعاً واحداً :

هل تغسل أمواهُ محيطٍ نبتون كلُّها هذا الصدا
تنظّف يدي ، لا ، فيدي هذه ، على العكس ،
ستجعلُ البحارَ الجياشة ملونةً بالحمرة
وستجعلُ البحرَ الأخضر أحمر .

وهذا شعر حقيقي . أما الأبيات التالية فنظمٌ عقليٌّ ، أو بلاغة :
تأملُ ! فإمبراطوريتك المخيفة ،
أيها الكونُ الذي لما يتخلّق ،
يعادُ بناؤها ،

ويموت الضياءُ أمامَ كلمتك غير المبدعة ،
يدك ، أيها الفوضويّ العظيم ! «تُسدل الستارة ،
ويدفن الظلامُ الشاملُ كلَّ شيء .

يخيّل إليّ أن وردزورث كان أولَ شاعرٍ يمكن أن يكون مدرّكاً بدقّة الاختلاف بين الشعر والنظم العقليّ ، وتنطوي مقدّماته الكثيرة على تحديدات رائعة لطبيعة الشعر . وهذه التحديدات على قدر كبيرٍ من الصّحة في مضمار علم النفس ، لكنّها مادامت متساوقةً مع النظرية العامة للشعر المشار إليها قبل (والحقّ أنّها الإلهام الأول لهذه النظرية) ، ومادمت قد بحثتها في كتاب عن وردزورث^(١) ، فإنّني لن أعيد النظر فيها الآن . ويكفي أن نؤكد الحقيقة التاريخية المتمثلة في أن وردزورث حرّر نفسه ، وحرّر تقليد الشعر الإنكليزي كلّ من الاستبداد السائد للنظم العقلي الذي استمرّ قرابة قرن ونصف .

ولعلّ تحديدات وردزورث (والمرءُ لا يستطيع أن يتحدّث هنا عن ابتكارات مادام ليس ثمة شيءٌ جديدٌ لدى وردزورث غير موجودٍ في قصائد البالاد ، أو عند شكسبير وملتون) محدّدةٌ في إطار مايسميه أسلوب العبارة الشعرية . لقد رأى وردزورث ، ورأى بحقّ ، أن عيب النظم العقليّ كان جوهرياً ؛ ولذلك فإنه يمكن أن يبحث عنه في عملية التأليف نفسها . استنتج أنه عيبٌ لفظي - وقد شخّص هذا العيب اللفظيّ بأنه التكلّف . وقد ركّزت جهوده كلّها على هذا الهدف : العودة إلى النزعة الطبيعية وإلى بساطة العبارة الشعرية ؛ لكنه كان مصيباً جزئياً فقط ؛ فلقد كان التكلّف واحداً من أعراض الداء . فالعيب الحقيقيّ يلفّ وضع عقل الشاعر بتمامه ، وقد انعكس ، ليس في أسلوب العبارة فقط ، وإنما في العملية الشعرية كلّها - في طرائق الشعور ، وفي الأسلوب ، وفي الإيقاع والوزن . فطريقة وردزورث في الشعر كانت

(١) وردزورث (لندن ، ١٩٣١ ، طبعة جديدة ، ١٩٤٩) .

متشابهة تماماً: ولنقل بدقة إنها كانت تحولاً في ردود أفعاله العاطفية إلى التجربة (منبثقاً عن تجاربه في فرنسا سنة ١٧٩٢) وكان ذلك السبب الأول لاستيائه من شعر القرن الثامن عشر (الذي ظلّ مكرساً له إلى الآن). أما فيما يتصل بوجهة نظره العاطفية المتحوّلة، فإنّ النظم العقلي لدرايدن أو بوب سيبدو طبعاً مجرد «زخرف وأسلوب تعبير فارغ». ولو أنه نظر بعمق، لبدا له أن المسألة حقاً هو كلّ نظرية الشخصية والشخصية الخلقية التي كنت قد لخصتها في هذا البحث.

وعلى الرغم من ذلك فإنّ وردزورث قد حدّد مسار الشعر في القرن التاسع عشر. وليس ثمة شاعر - لاشلي ولا كيتس، ولا لاندور ولا تينسون، ولا حتى سوينبرن - لم يتأثر بشوكة الأسلوب الشعري التي أحدثها وردزورث. والحقّ أنهم كانوا متأثرين، لكنّهم عملوا الشيء اليسير في سبيل تطوير الحالة التي وقف عندها وردزورث. وأمام التجربة العظيمة لوردزورث لم يكن شعراء الدرجة الثانية في القرن التاسع عشر كلّهم شيئاً مذكوراً - حتى ينتهي بنا المآل إلى براوننغ وجيرارد مانلي هوبكنز. لم تكن لدى براوننغ نظرية خاصة في الأسلوب. أراد لقصيدته أن تكون معبرة، ومعبرة عن شخصيته. أما ما أتى به فقد كان ذا شأن في توسيع مجال الشعر بإضافة أصناف معينة من المحتوى إليه، كتلك التي جسّدت في «مونولوجاته الدرامية» ودراساته النفسية عموماً. ومبعث الأهمية في تأثيره نزوع هذا التأثير إلى تعزيز موقف موضوعي لدى الشاعر. وربما يكون من الواجب ألا يُنسى ها هنا ماثيو أرنولد؛ فقد أضاف الشيء اليسير إلى صنيع وردزورث، لكنه جرّب في الشعر الحرّ والأصالة التي ادّعاها للشعراء المعاصرين الناظمين شعراً حرّاً مسرفة حين توضع قصيدة «القاصف الضال The Strayed Reveller» نصب العين. لكنّ تلك التجربة الجميلة حملت ثماراً قليلة. ومهما يكن، فإنّ تجارب هوبكنز ذات تأثير محتمل أكبر كثيراً، على الرغم من أنها لم تبدأ فعاليتها إلا بعد ثلاثين سنة من وفاته وسأعالج الموضوع باستيفاء أكبر في مقالة لاحقة.

سيكون على أي تاريخ كامل لتطور تقنية الشعر الحديث أن يجد مكاناً لشعراء آخرين - لوثمان، الذي لم يصف شيئاً واضحاً إلى تطوره التقني، وإنما أضاف، إلى حد ما، قوة عاطفية عمياء؛ على هذا التاريخ أن يجد مكاناً لـ «و. ب. بيتس»، الذي لم يكن تقليدياً جداً كما يقع في روع المتحمسين الرومانسيين، وأن يجد مكاناً لـ «ت. ي. هولم» وعزرا باوند. إن الثورة التي بدأها ورد زورث كانت قد اكتملت تماماً بالمدرسة التي بدأها هولم ورسم أصولها باوند. ولقد كان أسلوب العبارة، والإيقاع، والوزن، متحررة تماماً من الصنعة الشكلية، وكان الشاعر حراً في أن يؤدي عمله الإبداعي وفق قوانين فطرته. ولم يكن مفهوماً دائماً أن الشاعر حين يستبعد سلطان القوانين البالية كان تحت وطأة الحاجة إلى تأصيل نفسه؛ ولعل كثيراً من الشعر الحر الذي نُظم منذ سنة ١٩١٤ يعرض النظرية للخطر؛ نظراً إلى ضعفه. وعلى الرغم من ذلك فالنظرية صحيحة، وكل الشعر الحقيقي في زماننا، مثل الشعر الحقيقي في الماضي، يستجيب لهذه النظرية؛ ذلك لأن هذه النظرية، كما هو مفهوم تماماً، ليست نظرية مدرسة بعينها، وإنما هي نظرية الشعر الإنكليزي الجوهرية كله.

وفي كل المراحل العظيمة للانتقال والتبلور كان الشعر هو الذي جسّد حتى الآن الملامح الأولى والنهائية للتفكير. ولعل التشكيل الأول للروح المتميّز لعصر النهضة قد وجد في الشعر اليعقوبي^(١)؛ كذلك فإنه تحت التأثير المباشر للأدب الفرنسي سكاني مارأينا الفنون التشكيلية قد ارتدت لدى جيوفاني بيسانو وجيوتو عناصر تصوّر جديد للحياة. ويبدو أن أسبقية الشعر تنسحب على كل مراحل الحضارة الغربية، وقد استمر ذلك إلى الحركة الرومانسية في القرن الماضي وشملها. ويكاد هذا الحكم ينسحب حتى على

(١) صفة تطلق على الحركات الأدبية التي ازدهرت في عصر الملك جيمس الأول James I من ١٦٠٣-١٦٢٥ م في إنكلترا. (الترجم - عن معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة).

الحركات المتأخرة وغير الناضجة؛ من مثل حركة الرمزيين في فرنسا، ومذهب ما قبل الرفائيلية في إنكلترا^(١). أمّا في شأن التصوّرات الحديثة جدّاً والتي تعدّ بأن تكون مميزة للقرن العشرين فإننا نظفر بإشارة ضئيلة في الشعر. وليس هناك، إن جاز التعبير، معادل أدبي في إنكلترا للتنظيم الفعّال والمحتوى العقلي للحركة الحديثة في الرسم. وقد يكون ثمة أسبابٌ نفسية لهذا السبق الغريب للفنون المرئية؛ ولعل تأملات من هذا القبيل ممّا يغري بتخصيص مكان خاص للبحث فيها. أما الآن فعلياً أن نأخذ في الحسبان الاحتمال العملي لعيوب متأصلة في الشكل الشعري التقليدي. أما مسألة لمّ لم يخضع ذلك الشكل للقوى التي غيرت التصميم في الفنون التشكيلية فما تزال مسألة أخرى. ومن المرجّح أن تكون مسألة افتقار إلى التفكير في أزمنة محدّدة في تاريخ الشعر منذ بودلير.

وتعيّن حدودُ أزمة كهذه دائماً من خلال مناقشة لتقنية الشعر؛ وليس ثمة مناقشة من هذا القبيل ذات شمولية وعمق كبيرين كتلك المناقشة التي واكبت انبثاق الأسلوب الإنكليزي الكلاسي في العهد الإليزابثي. ولم يكن في هذه المناقشة وثائق فعّالة وحاسمة كثيراً ككتاب صموئيل دانييل «دفاع عن القافية (١٦٠٣م)». أمّا كتاب سدني الأكثر شهرة «دفاع عن الشعر»، الذي نشر سنة ١٥٩٥، فقد كُتب في حدود سنة ١٥٨١ قبل الفجر. وقد كان له سحرٌ نفّاذٌ وشامل أكثر من هذين الكرّاسين المقاتلين؛ لأنه كُتب من وجهة نظر أكثر رسوخاً. وهو في الوقت نفسه مفتقرٌ إلى الأهمية التجريبية للأعمال المتأخرة، التي كانت قد أُلّفت في أسمى لحظة وأحدها من تاريخ اللسان

(١) مذهب في الفن والأدب ظهر في إنكلترا سنة ١٨٤٨م حينما اتفق بعضُ المصوِّرين الإنجليز على تكوين ماسمّوه «أخوة ما قبل الرفائيلية». وفي الشعر يتميز هذا المذهب بشدّة النزعة التصويرية، والرمزية، والميل إلى إحياء الأساليب الأدبية التي كانت سائدة في العصور الوسطى، وبالدجوء إلى الوصف الحسي، وأسلوب قديم مهجور في الكلام. (الترجم عن «معجم مصطلحات الأدب» لروبة).

الإنكليزي . وهاهنا نحس نبض أزمة ، ونشعر بالحياة تتدفق ، ونرى التفكير يحسم النتيجة . وكانت المسألة المدروسة أكثر من مسألة مزعومة -مسألة فائدة القافية . كانت مسألة نشاط أصيل وفطري في مقابل قيود أكاديمية متحذلقة . ولعل من المثير للاستغراب أن يكون كامبيون ، الذي يندد بالدغدغة الصبائية لتقفية ، هو الذي ينتصر للدعوى الأكاديمية . وهو في التهيئة لحجته يصل إلى ملاحظات دقيقة محدّدة في الإساءة إلى القافية ؛ من مثل «أنها تضطرّ الإنسان في أغلب الأحيان إلى أن يتخلّى عن قضيتته ، ويوسّع تصوراً قصيراً خارج حدود الفن كلّها» . على أن تجاربه في الشعر غير المقفى حية ، ولم تكن دوّماً تأثير في تطوّر الشعر المرسل . حتى إنّه قد حمل دانييل على التسليم بأن «المأساة ستسجّم حقاً مع الشعر المرسل ، وتستغني عن القافية» ، وعلى الدفاع عن إجراءات وقائية محدّدة ضد «هذا الإلتخام للأذن بهذا الترتيب الملليء بالقوافي» . لكنّ كامبيون لم يستطع أن يقدم أسباباً موجبة للتخلّي عن القافية كلّها سوى حقيقة أن عرف الإغريق واللاتين كان ضدها . وكان كُتَيْبَه الجميل فريسة سهلة لدانييل ، الذي كان مفعماً بحسّ جيد قويّ ومزاج أصيل . وهو يهجم على موضوعه مباشرة ، ويبرهن على أن عبقرية لغتنا لها قوانينها المتميزة الخاصة بها :

«كلُّ لغة لها مقدارها أو حجمها الخاصّ المعدّ للإفادة والإمتاع ؛ هذا المقدار يجعله عادة الاستمتاع عن طريق موافقته للأذن غير منكر وطبيعياً . وما الشعر كلّهُ إلا قالبٌ من كلمات ضمن قياس محدّد ، يختلف عن عاديّ الكلام ، ويقدم السبيل الفضلي للتعبير عن مفاهيم الناس ، للإمتاع والتذكر معا . وهذا الإطار من الكلمات الذي يتألف من إيقاعات أو أوزان ، من كمية أو حجم ، يُعرض في طرائق مختلفة ، تبعاً لمزاج المؤلف وتتابع الوقت ؛ وهذه الإيقاعات ، كما يقول أرسطو ، شائعة بين الأمم جميعاً ، وتتدفق الآن بيسر في لغتنا كلّما استطاع الفنّ أن يصنعها ، وتغدو إيقاعات عندما تقوم الأذن ذاتياً بترتيبها في أماكنها الخاصة ، وهي بنفسها ليست على استعداد لأن

تخرج من ترتيبها ؛ وعلى هذا النحو ينسجم الشعر خير انسجام مع طبيعة لغتنا» .

ثمة ملاحظتان في هذا المقطع لهما أهمية في الوقت الحاضر ؛ لأنهما قد يشيران إلى اعتبارات نسيناها منذ زمن . تتصل إحداها بما يمكن أن ندعوه الإيقاع الفطري للغتنا ؛ هذا الذي تقرّره العادة وهو واضح للأذن ؛ وتتصل الثانية بتنظيم الكمية أو الحجم وفقاً لتتابع الوقت . وقد تكون عبارة «تتابع الوقت The set of the Time» ما عنت لدى دانييل أكثر من مطالب الزيّ ؛ لكن هذه العبارة أيضاً قد يكون لها معنى مفيد حين تدلّ على إيقاع غريزي للتعبير وسيرورة الحياة . ونأتي هاهنا إلى النقطة الحيوية للوضع الراهن ، فهل لدينا أي تأكيد لمسألة أن الشعر الحديث قد وصل إلى هذا التعاطف الحميم مع سرعة سير الحياة المعاصرة أو إيقاعها ، الذي هو شرط كل فن فعال ؟ - بل إن ثمة مسألتين لا ينبغي أن تلتبس إحداهما بالأخرى : طبيعة الإيقاع الشعري ، وصلته بما ينبغي أن نسميه إيقاع الحياة . ويرى دانييل في مكان آخر أن «كل ناظم يتعهّد صناعته بالتجويد يجد في لغتنا . . . المقادير التي تناسب جيداً طبيعة لهجتها المميزة ، والأمكنة الخاصة المحددة لمثل هذه التشديدات ، وحيث لا تحتل مكاناً سوى الأمكنة التي خلقت لها» . قال سوينشن : «إن مغفلاً مثلي يقيس الشعر بالأذن ، وليس بالإصبع» . هذه الملاحظة الأخيرة اقتبسها البروفسور سونيشن - Sonnens chein ، الذي نال بحسّه في الإيقاع^(١) فضيلة «الاتفاق مع الحقائق» اتفاقاً شاملاً . إن شيئاً واحداً في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت ، وهو أن الشعر ، تاريخياً وإبداعياً ، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي ، بعيداً عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان . يأتي الشاعر أولاً ، ثم يأتي بعده العروضي . ويعي البروفسور سونيشن هذه الحقيقة جيداً ، وتعريفه للإيقاع مبني عليها . وهو

(١) «ما الإيقاع؟» بحث كتبه ي . أ . سوينشن . وهو مرفق بقياس مقطع تجريبي ، أنجزه ستيفن جونز وإيلين مكليود . (أكسفورد ، ١٩٢٥) .

يقول: «الإيقاعُ هو خاصيةُ تسلسلِ أحداثٍ في الزّمان يحدثُ في عقلٍ الملاحظ انطباعاً بالتناسب بين أَمادِ الأحداثِ الكثيرة أو مجاميعِ الأحداثِ التي يُولّف منها التسلسلُ». ومن حسنات هذا التعريف حقيقة أنه يتحدّث عن «الأماد»؛ لأنّ الزّمان، بمعنى مدى الأحداث، هو الصّفة الأساسيّة للإيقاع. ويتحدّث التعريف أيضاً عن «الأحداث في الزّمان» ويوحى بإمكانية قياسها. وهناك أداة تسمّى «الكيموغراف» (مسجّلة الحركة والضغط)، وهي تبشّر من خلال عمليّاتها بأن تضع نهاية لجدالات العروضيّين التي لم تتوقف في عصر من العصور. وذلك لأنّ «الكيموغراف»، على غرار آلة التصوير، لا يمكن أن تزوّر.

يمكن القول بإيجاز إنّ «الكيموغراف» يمكن أن تقيس بدقة أمداً كلّ مقطع في الكلام؛ ومن هنا فإنّها يمكن أن تبيّن المقدار الثّام للمقطع الشعري المملووظ. وحين يُقاس هذا البيت البسيط لتنسيون، على سبيل المثال، يتكشف عن النسب الآتية:

The Long Light shakes across the lakes

12: 131: 27: 45: 7: 34: 9: 55

وحين يطبّق هذا القياس العلميّ على نطاق واسع في القسم الأكبر من «القصيد الانكليزيّ المتنخل» ستسفر النتائج حتماً عن أنّ «الكمية ليست إلاّ عنصراً بنائياً في أفضل أنواع الشعر الانكليزيّ، إلى جانب النبر». أما طول المقاطع وقصرها فأمر نسبيّ ليس غير، وحتى في هذه الحال يمكن أن تختلف مع السياق، أو قد تكون ذات قيمة مساوية في التفعيلة أو مملوطة، أو حتى، حين يستلزم الإيقاع، متخيّلة ليس غير. وطبيعيّ أن يكون البروفسور سونينشن مهتماً أولاً بتحليل أشكال الشعر التقليديّ، وليس في مقدور أحد ممن يهتم بهذا المظهر أن يطبق إهمال كتابه. ومهما يكن، فإنّ الرجل لم يقدّم بأيّة محاولة لتطبيق تعريفاته وكشفه على نطاق الاحتمالات الشعرية. وهو لا يبدو متحقّقاً، مثلاً، من أنّ تعريفه للإيقاع يمكن تطبيقه على نماذج منقّاة من تنيسون وكيّتس فقط أو أنه يمكن تطبيقه أيضاً على قصائد من مثل: «القاصف

الضال «The Strayed Reveller» و«The Waste Land». والحق أن تعريف
البروفسور سوينشيسن يستبدل، دونما ضجيج، عنصر التناسب في الإيقاع
بعنصر الانتظام؛ وليس هذا ما قد ناضل في سبيله أفاضل شعراء الشعر الحر
في فرنسا وإنكلترا وأمريكا. وليس في وسع المرء أن ينكر التناسب في إيقاع
كهذا، الذي هو شعر حرّ معاصر^(١)

sunlight was over
our mouths fears hearts Lungs arms hopes feet hands
under us the unspeaking Mediterranean bluer
Than we had imagined
a few cries drifting through
high air
a sail a fishing boat somebody an invisible spectator
may be certain nobodies laughing faintly
playing moving far below us
perhaps one villa caught like pieces
of a kite in the trees here
and here reflecting
(٢) sunlight.

(١) من قصيد لـ ي. ي. كيمنغز، سنة «١٩٢٤»، رقم ٢، آب ١٩٢٤.
(٢) لأن الأمر يتصل بتناسب الإيقاع فقد أثرت ترك الأبيات بلغتها الإنكليزية. وإليك ما بدا لي نقلاً
لضمونها إلى العربية: «كان ضياء الشمس فوق أفواهنا ومخاوفنا وقلوبنا وراثتنا وأسلحتنا وآمالنا
وأقدامنا وأيدينا - وأسفل منا البحر المتوسط الصامت الذي بدا أكثر زرقة مما تخيلنا - وبعض
صرخات كانت تنبعث عبر الهواء العالي، مركب شراعي، زورق صيد، أحداً ما، متفرج غير مرئي
- وقد يكون هناك أناس مجهولون يضحكون حتى الإغماء، يلعبون، ويتنقلون بعيداً أسفل منا -
وقد تكون «فيلا» قد تعلقت كقطع الطيارة الورقية بالأشجار هنا وهنا ينعكس ضياء الشمس».
(المترجم)

وكذا لا يستطيع أن ينكره في هذا المقطع ، من قصيدة «The Strayed
«Reveller

Is it then evening
So soon? I see, the night-dews,
Cluster'd in thick beads, dim
The agate brooch-stones
On thy white shoulder;
The cool night-wind, too,
Blows through the portico,
Stirs thy hair, Goddess,
Waves thy white robe!⁽¹⁾

ولا يستطيع المرء ؛ لذلك السبب ، أن يسلم بالانتظام لإيقاع كهذا :

Pray, do not mock me,
I am a very foolish, fond old man,
Fourscore and upward, not an hour more nor Less;
And, to deal plainly,

(١) ترجمة الأبيات : «أهو المساء إذن - هذا الذي جاء بهذه السرعة ؟ - فلأنني أرى أنداء المساء - قد
تعنقدت في كريات سميكة معتمة - وحجارة دبابيس الزينة الحقيقية - تلكت على كتفك الأبيض
- وريح الليل الباردة أيضاً - تهب من الرواق المعمد «البورتيكو» - وهي تنثر شعرك والإلهة تموج
ثوبك الأبيض !» .

I fear I am not in my perfect mind

Methinks I should know you and know this man;

Yet I am doubtful: for I am mainly ignorant

What place this is, and all the skill I have

Remembers not these garments; nor I know not

Where I did lodge Last night⁽²⁾

وأبيات كهذه، حيث تقتضي تحليلاً كمياً منفصلاً جداً، خالية تماماً في
الواقع إلا من انتظام سطحيّ جداً:

Open, ye everlasting Gates, they sung,

Open, ye Heav'ns, your Living dores; Let in

The great Creator from his work returned

Magnificent, his Six days work, a world;

Open, and henceforth oft; for God will deing

To visit oft the dwellings of just men

Delighted, and with frequent intercourse

Thither will send his winged Messengers

(٢) ترجمة الأبيات: «أرجوك، لا تحتقري، فأنا مغفل جداً، شيخٌ موله، بالغ الثمانين وصاعداً
لاكثر ساعة ولا أقل ساعة؛ لتعامل بصراحة، أخشى ألا أكون بكامل عقليّ يخيل إليّ أنني أعرفك
وأعرف هذا الإنسان، لكنني حتى الآن متشكك؛ لأنني أولاً لا أعرف أي مكان هذا - وكل ما عندي
من حذق لم يذكرني هذه الثياب، لا ولا أعرف إلى أين أويت الليلة البارحة».

On errands of supernal Grace. so sung
The glorious Train ascending: He through Heav'n,
That Open'd wide her blazing Portals, Led
To Gods Eternal house direct the way.⁽¹⁾

وإذا ما قُدِّر لنا بعد ذلك أن نستعيض عن مفاهيم الوزن (أقصد عن
التفعيلات النظامية والمنبورة) بمفهوم للإيقاع لا يعتمد إلا على صحته الفطرية
التي تحددها الأذن المستمعة، فعلينا أن نبحث بدقة متناهية في طبيعة مثل هذه
الإيقاعات وأصولها. كيف تتأتى هذه الإيقاعات؟ - سيجيب العروضي
التقليدي أنه في حال شكسبير وملتون، وحتى في حال أرنولد، تكون هذه
الإيقاعات شواذاً عن قاعدة الوزن النظامي. لكن هذا تحايل في التفسير؛ لأن
الإيقاع جملة، حتى إيقاع النثر وإيقاع الكلام العادي، يمكن إدراكه فقط من
خلال مغايرته لمعيار مفترض للانتظام - طريقة متساوقة متزامنة أو سلسلة
يامبية بسيطة. والمحقق أن كل الشعر الحر ذي البنية الإيقاعية إنما يتصل بهذا
المعيار أو القاعدة؛ أما فعلياً، فإنه لا توجد إيقاعات تؤلف بوعي من خلال
أنظمة قياس طبيعية؛ وإنما هي على الأصح مدركات حس عفوي. ولعل أية
دراسة مقارنة للإيقاعات الصينية والبولينية ممكنة الإدراك عندنا، إلا أنها
دخيلة على عاداتنا. والإيقاعات الإنكليزية فيها الكثير مما تشترك فيه مع
الإيقاعات الألمانية، لكن كليهما مختلفتان تماماً عن الإيقاعات الفرنسية أو
الإسبانية. حتى داخل حدود لغتنا الخاصة، إذا ما لاحظنا بانتباه الأساليب

(١) ترجمة الأبيات: «افتحي، أيتها البوابات الأبدية - كانوا ينشدون - افتحي أيتها السماء أبوابك
المتقدة؛ لندخل، عاد الخالق العظيم من عمله، هذا العالم الجليل الذي صنعه في ستة أيام، افتحي
من الآن فصاعداً في أوقات كثيرة؛ لأن الله سيمن، فيزور في مناسبات كثيرة بيوت الناس
المستقيمين، مبتهجين، وباتصال دوري - سيبعث إلى هناك رسلاً أولي الأجنحة في رسائل من
إلهات الجمال العلوية. هكذا كانوا ينشدون والموكب الرائع يسمو، وهو عبر السماء التي فتحت
أبوابها للآلة على مصاريحها، توجه إلى بيت الآلهة السرمدي دون أن يلوي على شيء».

المحلية الصرفة ، فإننا نجد إيقاعات متباينة بقوة . فإنسان من نيوكاسل وآخر من هُل يتحدث كلٌّ منهما بدرجة صوتية مختلفة تماماً . وعلينا أن نكون واعين لمفهوم فضفاض لكلمة «إيقاع» التي من الخير أن يُحتفظ بها للتأثيرات الجمالية . ومهما يكن ، فإنه في مقدورنا أن نلوذ بكلمة «العبارة الاصطلاحية Idiom» التي استخدمها دانييل بدكاء . فاللغة الحية تتفكك إلى عبارات اصطلاحية : والعبارات الاصطلاحية هي الكائنات الحية للكلام -والكلمات هي جزئيات والأحرف ذرات . وهكذا فإن هذه الوحدة العضوية ، هذه العبارة الاصطلاحية ، مفعمة بالإيقاع ؛ ولها تنغيمٌ يتعدّل اختراقه ، وما الإيقاع الشعري إلا توسيع لهذه الإيقاعات الأولية وتجميع لها . وحتى الشعر الموزون والمنبور بانتظام ينجح فقط بقدر ما يفيد من هذه العبارات الاصطلاحية أو يكيف نفسها لها . وليس الشعر الحرّ ، الذي ينطوي على أصغر انحراف وأوسع انحراف عن النموذج القياسي ، إلا استخداماً حرّاً لهذه العبارات الاصطلاحية .

تنشأ العبارات الاصطلاحية عن صلات الحياة اليومية . فهي استجابة من الكائن البشري للعناصر المحيطة به . وهي تعكس سرعة الحياة ، وضغط الحياة ، وجوهرها الحقيقي . العبارات الاصطلاحية هي الدقات اللفظية للإنسان في إيقاع الحياة ، ولها أشباهها في قرع الطبول ورقص الأوصال . وتبنى الفنون جميعاً من هذه العناصر الأولية ، وتعتمد حقيقتها وفعاليتها على هذه العلاقة الصارمة . وبناء الشعر من مصطلحات ميتة يضارع أن يحيا المرء حياة ذات عادات وسلوك بالية . لكنّ هذا هو تماماً داء معظم الشعر الحديث : فهو يرنّ رنيناً زائفاً في الصخب الحقيقي لمسيرة الحياة اليومية .

ونستطيع نحن فقط أن ندرك الإيقاع الحقيقي بالغريزة . ولقد وُجد في «الباليه» الحديث ، وفي موسيقا «الرجّيم» الأمريكية ، وفي مقدار ضئيل من الشعر الحديث . لكننا حين نكون قد وجدنا الإيقاع فإننا إذ ذاك في بدء الفن فقط ؛ ولم نظفر بأكثر من أدوات الفن .

يقول دانييل في أحد المواضع : « ليس التزام التفعيلات التروكية واليامية^(١) هو ماسيجعل أشعارنا أكثر حكمة : فكلّ مافيه من شعر وكلّ مافيه من فلسفة لايساوي شيئاً ، مالم نحضر معنا الضوء الكاشف للإدراك لنستخدمه . وإنه ليست الكتب عامة ، بل فقط ذلك السفر العظيم للعالم ، وكذا رحمة السماء التي وسعت كلّ شيء ، هما اللذان يجعلان الناس حصيفين حقيقة » .

وينطبق ذلك التحذير من الخدلة أيضاً على صانعي الإيقاعات الجديدة ؛ لأنه لن ينفعنا أيّ مقدارٍ من الأصلة إذا ما افتقرت هذه إلى « الضوء الكاشف » . فقد نتعلم التقنية من الملاحظات ، لكن هذه الضرورة الحاسمة موهبة ذات طبيعة شخصية ، ولا تعتمد كثيراً على تأثيرات البيئة اعتماداً على قدرة فطرية . ولنقل ، بدقة ، إنها تعتمد على ائتلاف هذين العاملين : العقل السليم الذي تعضده حاسية مرهفة ، ومن ثم تعبر عن نفسها بحرية .

(١) التروكي : تفعيلة يونانية قديمة تتكوّن من مقطعين أولهما طويل وثانيهما قصير . وفي الشعر الإنكليزي يطلق هذا المصطلح على التفعيلة المكونة من مقطع منبور يليه مقطع غير منبور ، وهو نادر في الشعر .

أما اليامب أو اليامبوس فهو تفعيلة يونانية تتكوّن من مقطع قصير يليه مقطع طويل . وفي الشعر الإنكليزي يطلق المصطلح على التفعيلة المكونة من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور . وهو النوع الغالب في الشعر الإنكليزي كله . (المترجم عن مصطلحات الأدب - لوهبة) .

(٤)

بنية القصيدة

قد يكون من غير المسلّم به أنّه بينا يمكن لنظرية الشعر التي أبسطها في هذه الصّحائف أن تكون مقبولة بوصفها نظرية لجوهر الشعر، إذا هي لا تفسّر الشعر الموجود، الذي يقتضي، فضلاً عن الجوهر، تجسّداً وبنية. والسؤال المعروف هو: كيف يتأتّى للشاعر أن يمرّ عبر المجاز والقصيدة الغنائية التي هي حقاً مجرد مجاز محدود، إلى تلك التصورات الملحمية الكبيرة التي نقيس بها عظمة الشعراء؟. والحق أن مناقشة طول الشعر يمكن أن تبدو لأول نظرة تناولاً جدّ تافه لموضوع على قدر كبير من الأهمية. أما على الصعيد العملي فإنّها تقتضي تلك المبادئ الأولى للملكة الشعرية التي تناقشها. ويطمح أكثر الشعراء لنظم قصائد طويلة، ويمكننا أن نقول تقريباً إن الاختلاف بين شاعر مُغلق وشُعُورٍ إنما هو القدرة على نظم قصيد طويلة نظماً ناضجاً. ولست قادراً على التفكير بأيّ شاعر يجازف المرء بتسميته «عظيماً»، في الوقت الذي يتألف فيه عمله الشعري من مقطعات قصار ليس غير، وطبيعيّ، على الرغم من ذلك، أن يكون ثمة شعراء صغار كثيرون، ممن توافرت لهم موهبة فذة لنظم المقطعات القصار، لهم عدد من القصائد الطوال الخاوية التي تعزّ قراءتها؛ الأمر الذي يحطّ من منزلتهم.

إنّ مسألة مقدار طول القصيدة الطويلة هي المسألة البسيطة التي ينبغي أن يبادر بالسؤال عنها. فالكوميديا الإلهيّة والفردوس المفقود قصيدتان من الطراز الأول، وهما طويلتان طولاً مسرفاً. والقصائد المتميزة لتشوسر،

وشكسبير، ودرایدن، وبوب، وورد سورت، وشلي، وروبرت براوننغ، ذوات طول مشابه. ولكن هل «البحار القديم» The Ancient Mariner قصيدة طويلة؟ - هل قصيدة «الماعات من عالم الخلود» the ode: Intima أو قصيدة مصاص الدماء «Lamia» وارتقاء الروح «Progress of the Soul» لدن، أو الأرض الخراب «Waste Land» لإليوت قصائد طويلة؟

وجلي أنه ليس ثمة معيار شامل، وفي غياب المقياس الطولي نكون مدفوعين إلى التفتيش عن مقياس نوعي. ثمة اختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، لكنه ليس اختلافاً في الطول بقدر ماهو اختلاف في الجوهر.

والحق أن الاختلاف يعتمد على مسألة الغنائية^(١). فنحن غالباً ماندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية؛ وتعني هذه أساساً قصيدة قصيرة إلى القدر الذي يكفي لأنه تُعدّ للموسيقى وتُغنى ابتغاء إمتاع سريع. وإنه بالإمكان، من وجهة نظر الشاعر، أن تُحدّد القصيدة الغنائية بوصفها القصيدة التي تجسّد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، القصيدة التي تعبّر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة أو إلهام. أمّا القصيدة الطويلة، وسيأتي هذا نتيجة طبيعية فهي القصيدة التي توحد من خلال البراعة عدداً أو كثيراً من مثل هذه الأمزجة العاطفية. على الرغم من أن البراعة ههنا قد تنطوي على فكرة مهيمنة مفردة، يمكن أن تكون هي نفسها وحدة عاطفية - تلك القضية التي أناقشها بتفصيل في المقال التالي.

لقد استخدمنا في هذا المقطع القصير عدة مصطلحات ذات مغزى أكبر

(١) الغنائية Lyricism: تلك النزعة الشعرية التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته في أسلوب أخاذ، يستميل النفوس من حيث الفكرة التي تخاطب العقل، والشعور الذي يناحي القلب، والموسيقى الشعرية التي تترقّق في الأذن، والصورة الشعرية التي تداعب الخيال. (المترجم - من معجم مصطلحات الأدب، لمجدي وهبة.)

كثيراً مما ستمخض عنه القراءة السريعة . وأريد أن أؤكد خاصة كلمات «عاطفة» و«فكرة» في سياقهما الخاص . قد يبدو لبعضهم أن هذه الكلمات هي نفسها الكلمات التي تقود، وقد غلبت على طبيعة القصيدة، إلى الاختلاف الجوهرى الذى نريد أن نجعله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية . لكن قبل طرق ذلك الاختلاف الجوهرى ثمة سمات وصفية محددة يمكن أن ننحى جانباً . ذلك أن بعض القصائد الطوال التي ذكرتها من قبل، مثلاً، توصف بدقة بأنها ملحمة، وتوصف أخرى بأنها فلسفية، وتوصف بعضها بأنها قصيدة غنائية Ode، كما توصف أخرى بأنها قصص صرفة . و«حكايات كانتربري» طويلة؛ لأنها لا يمكن أن تكون أقصر: إذ لدى الشاعر مجموعة قصص يرمي إلى روايتها شعراً، وهو يستخدم شعره باقتصاد وسرعة ليصل إلى مراده . ومثل هذا الطول في القصيدة ضروري واعتباطي في الوقت نفسه؛ ضرورة يستدعيها المضمون، واعتباط بالنسبة إلى الصفة الشعرية للقصيدة؛ أعني أنه ليس الشعر ما يستدعي الطول، بل القصيدة .

ولعل معظم الشعر الملحمي من هذه الطبيعة، على الرغم من أن «الملحمة» ليست مصطلحاً دقيقاً . فالإلياذة ملحمة في معنى ما، والفردوس المفقود ملحمة في معنى مختلف عن الأول تماماً . والإلياذة، على غرار حكايات كانتربري، طويلة تبعاً لقصتها، وهكذا، فيما يخيل اليّ، سائر الشعر الملحمي الحقيقي . لكن ملتون في هذه القصيدة كان في ذهنه أكثر من القصة، فقصة السقوط ليست إلا النواة، أو الفكرة التي أدار حولها، أولاً، أسطورة درامية، وثانياً، أطروحة فلسفية . ويمكننا أن نذهب ههنا إلى أن الملحمة سيطرت عليها فكرة، على الرغم من أنه يُتطلب في بناء أسطورة درامية قدرة أخرى، سأعرض لها الآن .

أعترف بأنني لم أفهم ما الأود «Ode» تماماً . ولعلّ من العسير أن نظفر بأي شيء مشترك بين أود «of wit» لكولي، وأود «ليوم القديسة سيسليا»

«On St. Cecilia's Day» لدرابدن، وكذا أود إلماعات من عالم الخلود» In-
timations of Immortality» لورد سورث. وتنطوي الأود عملياً على
هيمنة معمارية محدّدة لتلوينات إيقاعية، البنية التي أفترض أنها تجبّد نظائرها
في الموسيقى، وإن تكن، من وجهة نظر شعرية صارمة، غير مختلفة عن
القصيدة الطويلة عموماً، مثلما أنه، من وجهة نظر تناول الطعام، لا يختلف
كعك العرس المصطبّ كوعاد خبز القربان عن كعك الحلوى المنبسط.
وما أقصد إليه هو أن الأود أساساً ليست طويلة أو قصيرة، فقد تتصور
بوصفها قصيدة غنائية مثلما كانت أود وردسورث فيما اعتقد.

وسيقال إن القصيدة الفلسفية، من قبيل «في طبيعة الأشياء» De Re-
rum Natura، والكوميديا الإلهية «Divine Comedy»، ولناخذ مثلاً
معاصراً قصيدة عهد الجمال «The Testament of Beauty» ليست في حاجة
إلى أن تناقش في هذه الزاوية؛ لأنها كما هو بين غير غنائية في طبيعتها،
وهي طويلة دوماً. ولكن ماذا يمكن أن نقول عن قصيدة من مثل العنقاء
والسلحفاة «The Phoenix and the Turtle» ليس قصيدة طويلة البتة، وإنما
قصد الشاعر إلى أن تكون قصيدة فلسفية: وهي حقاً القصيدة التي ركّز فيها
كلّ قوة هذا النوع من الشعر وجماله في أصفى جوهر؟ - وثمة عدد من
القصائد لدن أيضاً، هي ظاهرياً غنائية في الصورة، لكنها فلسفية في
المحتوى. وتُظهر القصيدة الفلسفية، وإن يكن ذلك سلبياً فحسب، أن
الاختلاف بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة لا يمكن أن يوجد في طبيعة
محتواها.

دعنا ندرس الإمكانية الأخيرة: ذلك أنه ليس ثمة اختلاف شعري بين
القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة؛ فثمة فنّ شعري محدّد ينشأ، ونحن
نجهل كيفية هذا النشوء، من موسيقا الأحرف الصائتة والصامتة، من جرس

الكلمات وتدايعاتها، من إدهاش الصور والمجازات، ولنقل بعبارة أهل هذا الزمان التي كرّست لهذا الشأن: إن هناك «شعراً صرفاً»^(١)، وأن ماعدها نثر، أو حشو، وستميل معظم القصائد، حسب هذه النظرية، إلى أن تكون قصيرة، وإن يكن ذلك فقط بسبب ذلك السبب الكافي المتمثل في أنه يستحيل على أي شاعر أن يطيل أمد إلهامه مدة طويلة. أما عملياً، فإنه حين يُكَلِّح على داعية الشعر الصرف في أن يدلّل بالأمثلة، يستطيع أن يمثّل لك فقط بأناشيد قصار قليلة، ربما تكون قصيدة «Kubla Khan»، أما ماعداً ذلك فلا شيء إلا أبيات ومقاطع. ولقد أسلفت القول في المآخذ العامة على هذه النظرية: إنها فعلاً ضربٌ من التصوريّة المطلقة Solipsism^(٢). ذلك أنها تخلط بين الشيء وخاصياته، وتتجاهل ما قد سلّم العالم بأن يدعو شعراً لصالح تعريف قبلي للشعر. فما يحدّده نصير الشعر «الصرف» ليس شعراً، وإنما هو ضربٌ من الشعر ليس غير؛ أعني شعراً «صرفاً». دعنا نسلّم بأن موسيقا الكلام والصّور والمجاز شريان الشعر الذي ليس في مقدوره أن يظلّ حياً من دونه لحظة. وخلف هذه هناك البنية والتصور - البنية التي هي تجسيدٌ للكلمات في غمطٍ أو شكل، والتصور الذي هو إبرازٌ لفكر الشاعر في عملية تولّد الكلمات منها، أو في أثناء تقدّمها.

(١) الشعر الصّرف «Pure Poetry» - نظرية شاعت في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر، وأول من قال بها الشاعر الفرنسي شارل بودلير سنة ١٨٥٧ م، في تعليق كتبه على نظريات إدجار آلان بو. وتقوم هذه النظرية على الإيمان بأن الشعر شبيه بالموسيقى، من حيث إنه ينبغي أن يتحد فيه الشكل والمضمون، بحيث يعجز الإنسان عن التفريق بينهما.

(المترجم - من معجم مصطلحات الأدب - وهبة)

(٢) الأناثة، الأحادية التصورية، التصورية المطلقة «Solipsim» - مذهب يرى أنه لا وجود لغير الـ «أنا»، وأن الفكر لا يدرك سوى ما يصل إليه بنفسه. وقد استخدم كائن هذا المصطلح بمعنى عشق الذات.

(المترجم - من المرجع المتقدم.)

أعني أنه لا يمكن أن يكون ثمة كلماتٌ بموسيقاها المصاحبة لها، ولا صورٌ بمباشرتها البصرية، ولا مجازاتٍ بمعناها الأكثر من المدلول اللفظي، ما لم يكن ثمة إما حدسٌ للشكل أفترض أن يكون إحساساً بالمطابقة، والحجم، والموافقة، والتوتر، والإحكام، وهلمّ جرأً (كما في السونّاتو)، وإما، وليس هذا اختياراً قدر ماهو إضافة، ابتكار متصاعد ينتقل بالشاعر من كلمة إلى كلمة، ومن بيت إلى بيت، ومن مقطع إلى مقطع، ومن كتاب إلى كتاب، حتى يُستنفد الابتكار. والشكلُ والتصورُ ماثلان في القصيدة الغنائية، لكنهما غيرُ مقحمين، فأمدُ الشعر قصير جداً، والعاطفة مباشرة جداً (وبسيطة نسبياً) إلى حدّ أننا لانعي، حيث الإخفاء شغلٌ شاغلٌ للشاعر، البنية الزمانية. والشكلُ والتصورُ مندمجان في العملية الإبداعية. وحين يسيطر الشكلُ على التصوّر (أعني حين يحدّد التصوّرُ إلى الحدّ الذي يكفي لرؤيته وحدة مفردة - تدرك منذ البدء إلى الانتهاء في توتر عقليّ واحد) يمكن إذ ذاك أن تحدّد القصيدة بدقة بأنها «قصيرة». وبالمقابل، وحين يكون التصوّر معقداً جداً إلى حدّ يستدعي من العقل أن يتلقاه في سلسلة مفككة مرتّباً هذه السلسلة أخيراً في وحدة شاملة، تحدّد القصيدة تماماً آنذاك بأنها «طويلة».

وفي «سونّو» ناجحة، أو في kubla khan، لا تموتُ موسيقا الكلمات الأولى في العقل حين تصوّت الكلمات الأخيرة، ولا يتوارى مظهر القصيدة - إيقاعها وصورتها المحكمة - لحظةً. وتأثيرها الكلّي لا يكمن في الصوت فحسب، وإنما في المظهر أيضاً. لكن الموسيقا في القصيدة الطويلة شيءٌ ملازم لا يغيب أبداً، شيءٌ غير مستطاول مع الشكل. ذلكم هو الاختلاف بين جمال ساكن للبحيرة، التي ينظر إليها كلاً تاماً، وجمال الجدول، الذي نتابعه من منبعه إلى البحر غير مبصرين إياه في وقت واحد كلاً تاماً، لكننا متنبهون دائماً إلى استمراريته، إلى رتابته في تغيّر، إلى موسيقاه في تصاعد.

ربما يكون في مقدورنا، وقد أقمنا هذا التمييز وتركنا القصيدة القصيرة جانباً، أن نسأل سؤالاً وثيق الصلة جداً بالموضوع: هل للقصيدة الطويلة أية قيمة؟ - وإنه لسؤال مبتذل، لكنه ضروري؛ لأنه ما أكثر أن تنظم القصيدة الطويلة. وسيكون صنيعنا متهوراً جداً إن نحن افترضنا أنها تقرأ على نطاق واسع. والحق أننا على دراية بأن الجمهور القارئ عموماً يسأم القصيدة الطويلة. لكن هل هذا جريرة طول القصيدة، جريرة القصيدة الطويلة نفسه، أو أن القصائد الطوال تقدم لنا فاشلة في معنى من المعاني؟. مهما يكن من أمر، فإنه إن لم يقرأ أحد هذه القصائد، فلم يدأب الشعراء على نظمها؟

ثمة فقرة، انطوت عليها إحدى رسائل كيتس، تحجب عن هذا السؤال الأخير. يقول كيتس في رسالة إلى صديقه بيلي سنة ١٨١٧م:

«لقد سمعت هنت يقول - وأنا قد أسأل-: لم تحاول نظم القصيدة الطويلة؟- وسأقول له: ألا يحبُّ عشاقُ الشعر أن يكون لديهم مسترادٌ صغير يتجولون في رحابه حيث يمكن أن يقطفوا ويختاروا، وحيث تكون فيه الصورُ كثيرة جداً فيُنسى كثير منها، وتنبعثُ صور جديدة في قراءة جديدة - حيث يمكن أن يكون مثل هذا المستراد زاداً لرحلة أسبوع في الصيف؟- ألا يحبون هذا المستراد أكثر مما يمكنهم أن يقرؤوه قبل أن تنزل السيدة وليامز من على الدرج؟- وهو شغل صباح غالباً. والقصيدة الطويلة، فضلاً عن هذا، اختبارٌ للابتكار الذي أرى أن يكون نجم القطب للشعر، مثلما أن الوهم هو الأشرعة، والخيال هو الموجة. هل نظم شعراؤنا الكبار دائماً مقطعات قصار؟- أعني في قالب حكايات- والحق أن هذا الابتكار نفسه يبدو في السنوات الأخيرة كأنه قد أغفل من حيث هو امتيازٌ شعري^(١)».

الابتكارُ والوهمُ والخيال، ههنا، مصطلحاتُ استخدمناها قبلُ في سياق آخر، وربما بمدلول آخر. وما إخال أن كيتس يقصد إليه، إذا استطعتُ

(١) Letters، ١، ص ٥٥-٦٦

أن أجازف في نقل أفكاره بكلمات تبدو أكثر انسجاماً والمناقشة الراهنة، هو أن القصيدة الطويلة اختباراً للإلهام - على الرغم من أن الإلهام، الذي يمكن أحياناً أن يعني التحريض، في منأى عن أن يكون كلمة مقنعة. أعني أن كيتس اعتقد أنه إذا ما استطاع إلهام الشاعر أن يعرض دونما فتور، حتى إنه يجسد عدة أمزجة ومشاعر طوال سير القصة، فإن القارئ أنشد سيجد هو نفسه في القصيدة حشداً كبيراً من الأبيات والصور يمكنه أن يطوف في رحابها وأن يجد فيها مرة استجابة عاطفية من نوع ما، ومرة استجابة من نوع آخر؛ تبعاً لمزاجه أو شعوره، ولن يجد فيها فقط إحساساً مفرداً وعابراً بالجمال. أما في الحال الأولى (حال الأنشودة) فسيخضع الشاعر للقارئ مباشرة، ويحقق تأثيره المنشود، وأما في الثانية (حال القصيدة الطويلة) فإن الشاعر ينثر جواهره في ممر يختاره، ويدع للقارئ أن يلتقط كل ما من شأنه أن يبهـر عينيه.

وتعني القصيدة الطويلة، من وجهة نظر الشاعر وبحسب الرأي الذي صدر عنه كيتس، شحن القصة بكثافة أو ضبابية محددة. ويؤدي هذا باستخدام وافر للصفات، والتشبيهات، والاستعارات، التي يمكن أن يكون لها، على الرغم من شعريتها هي نفسها، تأثير إعاقه القصة. خذ تقريباً أية فقرة من «Hyperion»:

ظلّوا في صمت شاحب فضّي
حتى احترق إشراق كالصباح فجأة،
كل المنحدرات الشاهقة المظلمة الصاعدة،
كل المساحات الحزينة للنسيان،
وكل خلية، وكل صدع قديم
وكل مرتفع، وكل عمق كامد

أبكم ، أو مبجوح بالجداول المعنّاة المدويّة
وكلُّ الشلالات الأبدية ،
وكلُّ السيول الرعناء بعيداً وقريباً ،
التي تلفّعت بالظلام والظلّ الكثيف قبلُ
رأت الآن النور وجعلته مخيفاً .

كان هيريون : قمة غرائبية
تحسّس قدميه الساطعتين ، وبقي هناك يرقب البؤس الذي أضلّ ألقه
بالنسبة إلى الرؤية الأكثر كراهية .
شعره ذهبيّ وله عقيدة نومديانية قصيرة ،
ومظهره الملكيّ الفخم ، وظلّ فسيح
وسط إشراقه ، مثل كتلة
تمثال ممنون عند الغروب

بالنسبة إلى ذلك الذي يسافر من الشرق المعتم :
وكذا ، أطلق تنهدات حزينة كقيثارة ممنون ،
بينما وقف شاداً إحدى يديه بالأخرى ،
متأملاً صامتاً .

أما من حيث كونها قصيدة ساكنة فرائعة جداً ، وأما بوصفها قطعةً
قصصية فعرجاء ؛ فالتشويق المفرط بالأخيلة عرضة لأن يعوق الحدث . وإذا
أنت أسقطت من الفقرة الأبيات (٤-١١) ، و(١٩-٢٠) ، فإنك لن تسيء
إلى القوة الوصفية ، ولا إلى الحدث القصصي .

إنه لمشروع بمشقة أن نوازن بين كيتس وتشوسر ؛ لأن ثمة تصادمًا بين

القيم المثالية والواقعية . ولكن دعنا نأخذ فقرة من قصيدة «ملكة الجان Faerie
Queene» للشاعر سبنسر:

هناك في وادٍ صغيرٍ معجوفٍ مظلمٍ وجدتُ
كوخاً صغيراً مبنياً من الأعواد والقصب
في طريقة بسيطة ، وقد أحيط بالمروج من حوله ،
وعاشت فيه جنّة ، في ثياب حداد كريهة ،
وفقرٍ متعمّد ، ولم ينبّه أحد إلى حاجاتها ،
فأثرت أن تعيش وحيدة ،
بعيداً عن سائر الجيران ، وبذلك يمكنها أن تخفي أفعالها الشيطانية
وفنونها الجهنمية عن أنظار الناس ،
وتمارس أذاها الذي تفعله دائماً في مجهلة .
وحين وصلت الفتاة إلى هناك دخلت الكوخ ،
حيث وجدت الجنّة جالسة في أرض الكوخ ،
وكانت منهمكة (كما لاح) بشركٍ شرير :
وما إن نظرت إلى هذا الوافد المباغت ،
حتى وثبتت فجأة بخفة عن الأرض المغبرة ،
وفي نظرة قاتلة وتفرّسٍ مميتٍ نهم
حدّقت في الفتاة لحظة ، كنظرة المنصعق ،
ولم يكن لديها أية كلمة تقولها ؛ لما أصابها من ذهول قاتل ،
لكنّها رأت من الفتاة أمارات ظاهرة أخافتها وبهرتها .

وقد تساءلت أخيراً ، بعد أن قلبت رَوْعها إلى غيظ أحمر ، :
 أيّ عفريتٍ هذا الذي أتى بها إلى هذا الصُّقع النائي ،
 مَنْ هِيَ ، وأيُّ دُربٍ غريبٍ
 قادها إلى هنا على كُرهِ مَنّا ودونما رغبة ؟
 رمقتها الفتاةُ بنظرةٍ ارتيابٍ ،
 وأجابتها بلطفٍ ، لا تغضبي ، أيتها العجوز الشمطاء ،
 من عذراء غِرّةٍ ، أتت بها المغامرةُ
 إلى دارك ، جاهلةً ومشمّزةً ،
 ولا تلتمس إلا أن تخلد إلى الراحة حينما تهب العاصفة .
 ومن مآقي عينيها البلّوريتين
 أذنتُ لدمعاتٍ رقراقةٍ أن تسيل بهدوءٍ ،
 وتلكما الدمعتان اللتان تألّقتا كلؤلؤتين شريقتين
 تألّقتا بصفاءٍ على خدّها الثلجي ؛ وفي هذا الوقت
 تنهّدتُ بتشاقلٍ ، متمنيةً ألا يكون إنسانا متوحشاً
 جداً ، ولا غليظ القلب ، وإنما إنسان راقٍ لحالها
 سيبدّد حزنها ، أو يهوّن عليها روعة المفاجأة ،
 وأنّ تلك الجنيّة الحقيرة ، وكانا كلٌّ سرورها
 في التّيه ، كانت مدفوعة بقوة نحو مشهد مؤسّ جداً .
 ليس ثمة ما يمكن أن يحذف ههنا دونما إنقاص من القوّة الوصفية
 للفقرة كلّها . ثمة تشبيه واحد فقط في المقاطع الأربعة مثل لؤلؤتين

شريقيّتين»، وهذا قصيرٌ جداً، وفَعَالٌ جداً، وحقيقٌ بأن يفعل كل شيء خلا تقوية حركة القصة. ولا يعني هذا أن الفقرة المستمدة من سبنسر أفضل على صعيد الشعر من الفقرة المستمدة من كيتس، وإنما يعني مجرد أن قطعة سبنسر هي الشعرُ الأفضل قصصياً. أما إذا أمكن أن يُقصَّ موضوع القصيدة، فإنني إخال أنه يمكننا القول أنذاك إنها قصيدة جيدة.

وما أراه أن كيتس كان مخطئاً في تناوله القصيدة الطويلة، وأن كلاً من «Endymion» و «Hyperion» فاشلة من حيث هي قصيدة قصصية؛ فقط لأن كيتس كان يسعى إلى فعل شيء ما لا يمكن منطقياً أن يفعل. فقد كان يسيء استعمال شكل فردي محدد. ويمكن أن تقارن قصائده بالسيارات التي تتحرك ببطء في موكب في «كرنفال» للأزهار، حيث ينبغي أن تُعزى من زيناتها الفاتنة قبل أن يكون في مقدورها مواصلة سرعتها الخاصة.

ولا ينبغي أن يُتصور، على أية حال، أن فضيلة القصيدة القصصية تكمن كلها في قدرتها على تقديم الحديث؛ ذلك أن النثر نفسه يمكن أن ينوء بحمل هذه المهمة. ومكمن الشعر دائماً، وأياً كان نوعه، في الكلمة وتداعياتها. وينبغي أن تنقل الكلمات في الشعر القصصي الحدث بسرعة وباقتصاد في اللغة، لكنها ينبغي أنثلاً أن تكون كلمات انفعالية رائعة، كلمات كتلك التي نجدها حقاً في الفقرة التي استمددتها من سبنسر.

ويمكن آنذاك أن ندعى القصيدة القصصية قصيدةً طويلةً بدقيق مدلول الكلمة، لكن ذلك بفعل المحتوى ليس غير. وتُروى القصة، وربما تُبتكر، ويرز الشعر إلى الوجود حين تنكشف القصة. والقصة هي الإلهام (وكذا هي في هذه الحال الدافع للشعر. ولا يُدفع إلى طول القصيدة بقوة الإلهام الشعري، بل إن الشاعر سيكون ملهماً شعرياً من خلال القصة إلى درجة أنه يتخيل أحداث القصة، ويدفع من خلال التخيل. سيكون مدفوعاً بشرط أن يركّز عينيه، كما في التعبير الشهير، على الأشياء، على الأحداث المتخيلة.

لكنّ ذلك لايفي بغرض كيتس في نظم القصيدة الطويلة ، التي هي «مستراذٌ صغير للنزهة» . والابتكارُ الذي يدعوه كيتس نجم قطب الشعر من المؤكد أنه ليس مجرد قدرة على سرد قصة؟ فهل يمكن أن يكون ثمة صيغ شعرية أخرى ، ترضي مرام كيتس ، ليست غنائية؟ -أية قصيدة من ذلك النوع الآخر من القصيدة تلك التي سمّتها البارزة أن تهيمن عليها فكرة؟-

أغنيةٌ أورفيوسية حقاً ،

أغنية إلهية ذات حقائق علوية مشبوبة العاطفة

تُنشد لموسيقاها ليس غير .

كان ذلكم تصوّر كولريдж للقصيدة الطويلة ، المثل الأعلى الذي اقتبسه من وردسورث ليفسر خيبة أمله في الـ«Excursion» . وهو يقص علينا ماقد توقّعه :

« . . . الألوان ، والموسيقا ، والحياة التخيلية ، والانفعال ، هذه كلّها شعرية ، أما المادة والترتيب ففلسفيان ، ولاريب في أن من حسنات الموضوع أن كلّية النظام لم تكن قادرة فقط على أن تكون متناغمة مع وحدة القصيدة (البدء ، الوسط ، الختام) ، وانما مكيفة لتعزّز هذه الوحدة . وهكذا ، أيّا كان طول العمل وقد كان حتى الآن طويلاً محدّداً ، فإن أيّ موضوع من الموضوعات المعلنة سيكون له مكانه المحدّد ؛ وماعدا الإعادات فإن كلّ موضوع منها سيخفف ويصعد درجة درجة فوق الموضوع الآخر» .

أما عبارة «كلية النظام» فلا تستدعي نسبياً التداعيات الشعرية . ولعلّ قصيدة لوكريشس الشهيرة القصيدة الوحيدة التي تجمع بين كونها منظّمة وفق المعنى الذي أرادها كولريдж ، وكونها شعرية أيضاً . ويعرض كولريдж للوكريشس ، وفي هذا السياق نفسه يصدّر عن حكمه الدائع الصيت في أن لوكريشس كان أكثر شعرية حين كان أقلّ تفلسفاً ، وأكثر فلسفية حين كان أقلّ

شعرية . وأجدني ميّالاً، كما سيأتي في المقالة، إلى قبول هذا القول الفصل لكولريديج من حيث أنه معبرٌ عن حقيقة ممكنة جداً؛ لكن بعضهم، ممن أوتي قدرة على تذوق الشعر اللاتيني تفوق كثيراً ما أوتيتُ، زعم^(١) أن مقولة كولريديج الفاصلة في حاجة إلى تدقيق كبير: والصحيح أنها قائمة على انطباعة غنائية ضيقة عن الشعر، ونحن الآن في صدد اختبارها. إن التعبير في جمهور الشعر يحتلّ، كما كان ماثيو أرنولد تواقاً إلى الإشارة إليه، منزلة ثانوية^(٢). وهو يدلّل برأي غوته على أن ما يميز الفنان عن مجرد الهاوي هو الصفة المعمارية في أسمى معانيها: تلك الطاقة التنفيذية التي تبدع، وتشكّل، وتؤلّف، وليس عمق الأفكار المفردة، ولا ثراء اللغة المجازية، ولا غزارة التزيين. ويمضي أرنولد إلى القول إن على الشاعر المعاصر أن يتعلّم ثلاثة أشياء من الكتاب الكلاسيين في العالم القديم:

«سيتعلّم منهم كم هو سام إلى حدّ لا يوصف تأثير الانطباع الخلقي الفذّ الذي يتركه عمل عظيم عولج بوصفه كلاً، قياساً إلى التأثير الذي تتركه فكرة مفردة ذات حظ أوفر من الجاذبية، أو صورة غاية في الإمتاع. وحين يتأتّى له أن يغوص في روح الأعمال الكلاسيية العظيمة، وحين يغدو تدريجياً متنبّهاً إلى مغزّها العميق وبساطتها السامية وإثارتها الهادئة للإشفاق، سيكون مقتنعاً من أن هذا التأثير، وهذه الوحدة، وهذا العمق في الانطباع الخلقي، هي التي قصد إليها الشعراء القدامى، ومن أن هذا التأثير أساس عظمة أعمالهم، وهو الذي أدخلهم عالم الخالدين».

وينبغي أن يوضع في الحسبان أن أرنولد طبّق هذا المقياس على كيتس، صارفاً النظر عن «Endymion» بوصفها «مفككة تماماً وغير خليقة باسم القصيدة البتّة». وقد ركّز اهتمامه على «Isabella»، أو «The Pot of Basil» . وهو إذ يسلم بأن «هذه القصيدة القصيرة الوحيدة قد تنطوي على قدر

(١) هيو سايكس ديفز في «The Criterion»، أيلول ١٩٣١ .

(٢) مقدمة لطبعة قصائده سنة ١٨٥٢ م.

من التعبيرات المفردة البهيجة التي في مقدور المرء أن يستشهد بها أكثر من مآسي سوفوكليس الباقية جميعاً» فإنه على الرغم من ذلك يتساءل :

«أما عن الحدث ، القصة؟ - فإنه هونفسه حدث ممتاز ، لكن تخيلُ الشاعر إيَّاه تصوّرٌ ضعيفٌ ، وبناءؤه إيَّاه مخللٌ أيضاً ؛ ذلك أن التأثير الذي ينتج عنه هو نفسه غير ذي شأن إطلاقاً» .

وأحسب أن أرنولد يسقط حقيقة كولريديج من الحساب . ويمكننا أن نشكّ في إمكانية جعل كلفة النظام ، أو أية فكرة فلسفية مجردة ، موضوعاً لقصيدة (والقصيدة الطويلة لزاماً) إلا إذا ترجمت إلى حدث أو صور مجازية . ولعلها خاصية للانفعال أن يُستغرق فيه فعلياً . ويتمثل أسهل طريق لضمان التوتّر الانفعالي اللازم في سائر أجزاء القصيدة الطويلة في تجسيد فكرتها في أسطورة تمثيلية ؛ وتلكم سبيلٌ ملتون في «الفردوس المفقود» . بينما يتمثل المنهج الآخر الوحيد في تحقيق حيوية متماسكة ومتصلة في التعبير من خلال بث قوة انفعالية غالبة في كل بيت من أبيات القصيدة . وتلكم سبيل لوكريشس في طبيعة الأشياء «De Rerum Natura» . والشعر أيّا كان طوله يكون مضجراً مالم يكن مفعماً بالحيوية ، وقد يغدو مفعماً بالحيوية بفعل حدثه ، أو بتأثير صوره المجازية ؛ ولن يكون في مقدوره أن يكون ، مادام شعراً ، مجرد مثقّف أو مقدّم للمفاهيم .

ولعله لهذا السبب ما اعتقد أنه على خطر كبير أن نسلّم ، على غرار صنيع السيد لاسل أبركرومبي في فكرة الشعر العظيم ، بأن التأثيرات ذات التنوع والكم الأكبر للقصيدة الطويلة يمكن تخفيفها بـ «فعل وحدة أقلّ مباشرة» و «شكل ذي حظ أقلّ في التأثير السريع ، ولا ريب في أنه تبعاً لذلك ، أقلّ فتنة» من الأداة المستخدمة في سونتو ناجحة .

والحق أنه ليس ثمة درجات من الشعر ، وعلى الأقلّ ليس ثمة تحوّل

(١) هيو سايكس ديفز في «The Criterion» ، أيلول ١٩٣١ .

ميسّر من الشعر إلى النثر . إنَّ شكلي التعبير مختلفان ، ولذلك علينا أن نتحدث عنهما بوصفهما شعراً أو نثراً . وحتى كونه «مفعماً بالحياة» غير كافٍ ؛ ذلك أنَّه في مقدور النثر أن يكون «مفعماً بالحياة» . وينبغي أن يكون الشعر «مفعماً بالحياة» في طريقة حدسية رشيقة . وكذا ينبغي أن يغامر بما تأتَّى له من جسارة في عالم من الحسّ والصوت بعيد عن متناول الوسائل الأرضية للنثر . وتلكم هي قدرته الابتكارية التي تكلم عليها كيتس . الابتكارُ والصور المجازية -والشعرُ جوهرُ استخلصته هذه النشاطات الانفعالية . لكنه ليس الجوهر الذي في مقدورنا أن نمدِّده بماء النثر ، لنجعله يمضي في سبيل طويلة . ثمة أضرب كثيرة للتعبير الشعريّ ، مثلما أنَّه ثمة أصوات كثيرة تغني ، لكنه ليس بينها ما يمتنع عن إيقاعه الخاص .

(٥)

طبيعة الشعر الميتافيزيقي

لقد افتقدت كلمة غنائي الشطر الأكبر من مدلولها الأصلي، وهي تعبر الآن، إذا ما عبرت عن أي شيء، عن خاصية محددة في نظم الشعر، يمكننا للحظة أن نكون راضين بتسميتها «عاطفية». وتظفر القصيدة الغنائية، فضلاً عن ذلك، بخصائص شكلية من مثل الإيجاز، والبساطة، وسرعة التناول، ويفضي هذا إلى الفكرة التي تفحصناها لتونا؛ في أن القصيدة الجيدة لا يمكن أن تكون طويلة، أو أن القصيدة الطويلة في مقدورها أن تكون جيدة فقط في «أجزاء منها». ولعله واضحاً تماماً أن تلك القصائد التي يسلّم الناس بتسميتها غنائية مهمة حصراً بتسجيل الإحساس - الحساسية المباشرة، كما هي الحال في «The Solitary Reaper»، أو ردود الفعل الأكثر غموضاً للإحساس المباشر، التي هي «نعيم العزلة» كما عبر عن ذلك ورد سورث. وبعض الشعراء الغنائيين ذوو حساسية لجمال الظاهرة الواقعية، وآخرون ذوو حساسية إزاء التداخيات المثالية للظواهر. لكنهم يتفقون، ولعله من الضروري وضع هذا في الحسبان، في استمداد انفعالاتهم من وعي مباشر للعالم - لنسائه، ولأزاهيره، ولجوائه، ولأشياءه الناعمة.

وقد تمخضت عرضية مثل هذا الوعي المباشر عملياً، ومن ثم نظرياً، عن وحدة انفعالية في القصيدة. والانفعال سريع الزوال، وينبغي قياسه في فريدته، وكذا ينبغي أن تستبعد بقوة كل العناصر التي لا تسهم في التعبير

عنه : الوضوح والإحكام ، والبساطة -تلكم حسناتُ الشعر الغنائي ، والشعر كله في مصطلح العقول الحديثة . إن سائر القواعد المحكمة ، وحتى سائر الثورات على أية قواعد ، وهي التي تجد أمثلتها في الشعر الحديث ، لها أصلها في الضرورات المميزة للقصيدة الغنائية .

ومهما يكن من شيء ، فإن كون القصيدة الغنائية قصيدة مناسبة لا يحرّمها فائدة أكثر شمولاً ؛ فالقصيدة الغنائية مدرك بسيط ، والفكر كله يقوم أولاً على المدركات . ولعله من الواضح أنه يمكن ، بتجميع المدركات المختارة المعبر عنها في صورة غنائية ، أن تؤلف رؤية عامة للحياة ، ويمكن أن يكون لهذه الرؤية العامة قيمة جمالية وأخلاقية كبيرة ، لكنها ستظل رؤية ، نظرة إلى العالم Weltanschauung ؛ وليس في مقدورها أن تغزو ميتافيزيقية حتى تحول إلى مفاهيم . أما في عقل المنظر الحديث ، فإن تحويل المدركات (وأعني المدركات الانفعالية) إلى مفاهيم قضاء على خاصيتها الشعرية . والحق أنه يعزّ ، دائماً ، تفادي مثل هذه النتيجة .

ذرنا نبيّن بتدقيق أكثر استخدام كلمة الانفعال في هذا السياق . يفهم من الناقدين الذين أسسوا المعيار الغنائي للشعر أنهم يستخدمون الكلمة في مدلولها النفسي العام . وحتى في مضممار علم النفس يعزّ أي استخدام دقيق للكلمة ، كما أوضح مكدوغال . وعلى الرغم من أن نقادنا لا يتوقعون من الشعر عادة أن يجسّد أو يستوحي الانفعالات الأولية كالغضب والخوف ، فإن العواطف التي تطلبوها للشعر تختلف في الدرجة أكثر من اختلافها في النوع عن هذه العواطف . إن الطراوة التي تعبّر عنها القصيدة الغنائية وتحدثها يمكن أن تكون مؤثرة جداً بحيث تحدث «كتلة في الحلق» ، حتى كأن الخوف مصحوبٌ باضطراب معويّ ما ؛ وعلى الرغم من ذلك يمكن لعلم النفس أن يعيّن ويصنّف الإفرازات الغدّية المختلفة واستجاباتها الغنائية المناسبة .

ولا أجد لديّ ميلاً إلى إنكار أن حال الانتباه أو التأمل التي يحدثها الشعر الميتافيزيقي لا يمكن أيضاً أن تمتلك أساسها في إثارة مادية معينة للقشرة البشرية أو الجهاز الغديّ. أما عمل الناقد الأدبيّ فهو أن يعيّن الدلالة العقلية للمادة التي بين يديه أكثر من تحديده دلالتها المادية. وفي هذا المعنى يمكن أن نصل إلى تمييز أكثر نفعاً في محتوى الانفعالات، على الرغم من أنه ما إن نهجر ميدان العلم الماديّ حتى نجدنا مسوقين إلى استخدام مصطلحات فضفاضة. والحق أن هذه المصطلحات فضفاضة لسبب واحد فقط؛ وهو أنها تعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين: أمّا عند أولئك الذين لديهم استعداد للفهم، فيمكنها أن تنقل معنى دقيقاً؛ وحين أقول أنا بتغاير بين المحتوى المجرد والمحتوى الماديّ للعواطف، فإنّني لأضمن هذا أن المحتوى المجرد شيء ما غامض وعصيّ على التحديد. وعند الشاعر العلمي، مثلما هي الحال عند الفيلسوف العلمي، يكون للتصورات المجردة دقّتها. ويكفي على أساس من هذا الفهم أن أميز الصفة المادية لمحتوى القصيدة الغنائية، التي تهتم حين تكون في أصفى حالاتها بالوعي المباشر للبيئة الظاهرية، من الصفة التجريدية لما سادعوه الشعر الميتافيزيقي. إن الشعر الميتافيزيقي مجرد؛ لأنه، على غرار الميتافيزيقي، يتعامل مع المفاهيم. لكنّه، من حيث هو شعر، ليس أقلّ «انفعالية» من الشعر الغنائي - ولو أنه تبقى مسألة أخرى نظراً إلى أن الانفعال يبرز في صور متباينة؛ وهي مسألة ما إذا كانت تلك الحال من التأمل الفعل التي يبعثها الشعر الميتافيزيقي لا توصف جيداً بكلمة أخرى. وفي شأن قصدي الحاضر، لا أعتقد بذلك، إذ ضروريّ في سائر الأحوال أن نحفظ برابط بين الشعر الغنائي والشعر الميتافيزيقي في كلمة «شعر»، ومادامت لأقيم وزناً لسائر الاختلافات التي أساسها تقنية الشعر أو زخرفه، فإنّني أؤثر أن أسوّغ هذا الرباط في كلمة «انفعال»، التي تشير إلى أساس عام في الحقيقة الملموسة. وسأبين في الختام الصفة الواقعية للشعر الميتافيزيقي. أما الآن فسأحدّه بأنه إدراك انفعاليّ للفكر - أو أنّه، ولنستخدم كلمات اقترحها

دانتى، فكرٌ منقول إلى الصور المجازية للأحلام «e il pensiero in sogno»

«transmutai

وأجد ضرورياً، قبل ذلك، أن أشير إلى تصوّرات خاطئة محدّدة، لعلّ أكثرها خطراً أن تتصوّر أن الشعر الميتافيزيقي تعليميٌّ، وتعليمي ليس غير، في أدق معنى للكلمة. ومن المزعوم أن الشعر الميتافيزيقي نظم للميتافيزيقا أو العلم في أسلوب شعري، وأنه بينما يمكن لهذا الشعر في حدّ ذاته أن يكون عرضاً مدهشاً للبراعة التقنية الفائقة، إذا هو ليس شعراً في المعنى الدقيق (أي الغنائي) للكلمة، وتعطى قصيدة تعليمية خالصة من قبيل الحديقة النباتية - «The Botanic Garden» لارسموس دارون بوصفها مثلاً لذلك. وقد أهمل لوكريشس ودانتى ضمناً. وإنه لعسير جداً الآن أن نفصل فكرة النزعة التعليمية عن فكرة الشعر الميتافيزيقي، لكنه أساسيٌّ لأي فهم للموضوع أن هذا ممكن. إن قصيدة «الحديقة النباتية» تعليميةٌ وغيرُ شعرية، أمّا الكوميديا الإلهية فتعليمية وشعرية. ولكن هل لنا أن نفصل الفكرتين ونقول، مثلاً، إن تعليمية الكوميديا الإلهية ليس لديها أبداً ما هو مشترك مع شعرها؟ - وتبدو المسألة أكثر وضوحاً حين تُجعل أكثر عمومية: حين يقال، مثلاً، إن فنّ العصور الوسطى كان تعليمياً. ولا نقصد، في هذه الحال، أن التعليمية كانت من جوهر الفنّ، بل نذهب فقط إلى أن فنّاني العصور الوسطى ربما من حيث أنهم مدفوعون بوعيهم الديني الخاص، ومن حيث أنّهم مدفوعون حتماً بوعي محيطهم الديني الخاص، لم يجدوا بداً من التعبير عن ذواتهم في موضوعات دينية. لقد كانت النتيجة تعليمية، لكن هل كانت الطريقة المؤدية إليها كذلك؟ - المؤكد أن العملية كانت مجرد عملية شعور - شعور بأهمية الموضوع الذي في المتناول، ويندر أن تكون عملية ذات غاية. وربما تكون الغاية قد وُجدت فقط في أذهان النقابة الكنسية التي نظمت التصميم الفني للكاتدرائية: وقد نفد الفنانون أوامرهم بنيةً مختلفة تماماً. على هذا النحو يمكن أن يكون تصميم القصيدة تعليمياً؛ وحقيقة أن

التصميم والتنفيذ قريبان من أن يكونا صنيعَ عقلٍ واحدٍ لا تغيّر حقيقة أنّهما من الناحية الجمالية يمكن أن يكونا مختلفين . والتصميمُ، عامة، مسألةٌ استنتاجية -ربما من المقدمات المنطقية المقدّمة- أما التعبيرُ فشأنٌ غريزيٌّ أو انفعالي . لكنّه من الواضح أنّ التصميم قد يتحلّى بجمال منطقي، وقد يكون مفهوماً أنّ مثل هذا الضرب من الجمال هو الخاصية الجمالية الوحيدة التي يمكن أن تتحلّى بها القصيدة الميثافيزيقية . والجديرُ بالملاحظة في هذا الصدد هو موقف دانتي كما يتجلّى في رسالة الإهداء لـ Can Grande (الرسالة العاشرة من طبعة السيد بَجت توينبي رسائل دانتي) . وهو يصف (في الفصل التاسع) شكل معالجة الكوميديا وطريقتها بأنها :

Poëticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumpti-
vus; et cum hoc definitivus, divisivus, probativus, improbativus,
(١) . et exemplorum positivus

ويظهر اقترانُ هذه الصفات المتباينة إمّا أنّ دانتي لم يعتدّ «الشعري» معارضاً للمحدّد، والتحليلي، والتجريبي، الخ . . ، وإما أنه استخدم كلمة شعري Poeticus في المعنى الذي نستخدم له كلمة غنائي Lyric، ولم يرَ أيّ تعليل لوجوب أن تكون قصيدته جملةً، أو في الأعم الأغلب، غنائية . وهو يحدّد في الفقرة الخامسة عشرة من هذه الرسالة هدف «الكلّ» و«الجزء» بأنّه «نقلُ أولئك الذين يعيشون في هذه الحياة من حال البؤس، وإيصالهم إلى حال السعادة»، ويتابع قائلاً (الفقرة ١٦): «إنّ فرع الفلسفة الذي يقع تحته العمل، كلياً وجزئياً، هو فرعُ الأخلاقيات أو علم الأخلاق؛ لأنّ الكلّ، مثلما هي حالُ الجزء، مدركٌ من خلال الغاية العملية وليس من خلال التأمل». ويلوح أنّ هذا التشديد على الغاية المذهبية لقصيدته totius et par-

(١) إنّ اقتباساتي وترجماتي مستمدة في كلّ حالة من طبعة السيد توينبي (أكسفورد، ١٩٢٠)
(المؤلف)

tis يثبت بجلاء تام، كما قد دُلَّ على ذلك الاستخدام الخاص لكلمة شعري Poeticus، أن دانتى لم يعتدَّ فلسفته متعارضة مع شعره. وهذه الحقيقة ينبغي أن تعطى قيمتها التي تستحقها؛ خاصة أن ثمة هذه الأيام، ميلاً إلى اعتداد البنية الفكرية للكوميديا عديمة الصلة بشعرها. وعلى الرغم من ذلك فإن دانتى لم يفترض مرة أن قصيدته شعرية لأنها فلسفية. وخلاصة المسألة أنه حتى حين يوجد الشعر الميتافيزيقي مقترناً دائماً بالعقل؛ أي أنه تعليمي بقدر ما تكون حياته فكرية، فإن على الرغم من ذلك يستمدَّ خاصيته الشعرية من معين آخر؛ معين انفعالي. ويمكننا أن نمثل للفكر والانفعال بـكـرتين تدور كل منهما منفصلة عن الأخرى: أما الأولى، أي الانفعال، فدورائها أسرع آلاف المرات من دوران الأخرى، لكن البكرتين توصلان بفعل الرافعة، ويسرع الفكر مباشرة ليلحق بسرعة الانفعال أو حدثه.

وفي حال لوكريشس دائماً نشاطٌ ورنينٌ جذابان جداً، والحق أنه كلما قرئت القصيدة العظيمة بدت ملتحمة، وغدت وحدة، وجزءاً من الحياة العقلية للإنسان. وإنه لما يغري أن تضرب صفحاً عن المزايم الأخرى جميعاً، ونذهب إلى أن هذا التلاحم للتصميم والفكر، وهذه الفعالية الموحدة لهما، هما العلامة والبرهان لإمكانات الشعر الميتافيزيقي. ويمكن أن تنهض على هذا الأساس حجة مقنعة؛ لكنني أؤثر ههنا أن أضيف تمييزاً أكثر دقة، حيث أجد طبيعة الشعر الميتافيزيقي في الحدة أكثر منها في قوة التعبير؛ ذلك أنه حين تُحلَّل فعالية قصيدة لوكريشس يُكتشف أن مصدرها أحد سببين: فهي إما أن ترجع إلى الإقحام المتكرر للتعبيرات الغنائية، وإما أن تكون راجعة، حين تتوارى هذه التعبيرات، إلى بلاغة رائعة نسبياً، إلى معالجة بارعة جداً للمجازات الأساسية. لكنه يظلُّ شاعراً مجلياً جداً، وربما الشاعر الأكثر إمتاعاً بين شعراء اللاتين قاطبة. وروحه الغنائي العام نقي جداً:

nam saepe in colli tondentes pabula laeta

lanigerae reptant pecudes quo quamque vocantes
 invitant herbae gemmantes rore recenti,
 et satiati agni ludunt blandeque coruscant;
 omnia quae nobis Longe confusa videntur
 et velut in viridi candor consistere colli^(١).

ويدرك الانقسامُ الثنائي الغريب لقصيدة لوكريشس حين يُتحقق من
 وجود أبيات ذات غنائية بسيطة جداً، كذلك التي تُستخدم مجازاً لإيضاح
 تعذر رؤية الحركة الذرية. وتدفع الأبيات الغنائية كالجواهر في تسلسل
 المناقشة. وتبقى المناقشة:

inque dies quanto circum magis aetheris aestus
 et radii solis cogeant undique terram
 verberibus crebris extrema ad limina in artum,
 in medio ut propulsa suo codensa coiret,
 tam magis expressus salsus de corpore sudor
 augebat mare manando camposque natantis,
 et tanto magis illa foras elapsa volabant
 corpora multa vaporis et aeris altaque caeli

(١) المجلد الثاني، ٣١٧-٣٢٢. من نص مونرو/١٨٦٤)، الذي يترجمه هكذا:
 ما أكثر ما ترتفع قطعان الماشية ذات الأصواف الطويلة في المراعي البهيجة فوق الهضاب، حيث
 العشب الذي نثر عليه الأنداء العذبة جواهرها اللالاء يدعو كلاً منها ويغريه بالتهام المزيد، أما
 الحملان فقد شبت وأخذت تجم فرحة، وتتناطح مرحّة؛ وكل هذه أشياء تُتراءى لنا من بعيد متألّفة
 هادئة كأنها بقعة في هضبة تعلوها الخضرة.

densebant procul a terris fulgentia templa(١).

فلم ينظم العلم نظاماً رائعاً، لا قبل زمان لو كريشس ولا بعده. على أنه من المستحيل أن نتفحص كل عناصر التجويد في أبيات منظومة بلغة لا نتكلمها، على الرغم من اعتقادي أنه من الواضح أن هذا الجمال هو جمال القوة؛ فهو صوت بوق مسموع ويخدع العقل حتى إنه قد يُصم، بينما ينبغي أن يتسلل إلى آذاننا برفق.

وبينما تمتد القصيدة الغنائية مثل حدث يتخلل التدفق الفكري لقصيدة «في طبيعة الأشياء De Rerum Natura» إذا نحن نجد لدى «المدرسة الميتافيزيقية الإنكليزية عملية عكسية، فاسحة المجال لقراءة خاطئة محتملة أخرى لمصطلح «الشعر الميتافيزيقي». إذ يوجد المجاز أو المفهوم الميتافيزيقي في قصيدة تغلب الغنائية على روحها العام. والحق أن قليلين جداً ممن ينتسبون إلى المدرسة الميتافيزيقية كانوا ميتافيزيقيين حقاً، ولا يزيد الاسم النقد الأدبي سوى الفوضى. وخصائصهم التي هي «أغرب من دراسات التحف السبع» - معروفة جيداً، وقد لخص جونسون أخطاءهم وفنّدها جيداً في كتابه «حياة كاولي». لكن الخاصة التي كانت متميزة حقيقة في تجارب دُن وبعض أتباعه غابت تماماً عن جونسون؛ فكل ما استطاع أن يسلم به جونسون بكرامية لـ «هذا الطراز من المؤلفين» هو المعرفة الواسعة القوية. «كانت الكتابة عن خططهم ضرورية على الأقل للقراءة والتأمل». وعلى هذا النحو ظلم جونسون دُن ظلماً كبيراً كما يتراءى من الاقتباسات التي يوردها، والتي

(١) المجلد الخامس، ٤٨٣ - ٤٩١. وترجمها مونرو هكذا: «والحال أنه كل يوم، وكلما ضغطت حرارة الأثير المحيط بالأرض وأشعة الشمس المنتشرة في الفضاء، الأرض في كتلة متراسة بفعل الضربات المتوالية على حوافها الخاصة، فكثفت الأجزاء المضروبة وسحبت معها حول مركز الأرض، أضاف الملم الراشح المعتصر من كتلتها بفعل رسوباته إلى البحر والساحات العائمة، وتناثرت تلك الأجسام الحرارية والهوائية الكثيرة وطارت بعيداً بعيداً عن الأرض مشكلة قطع السماء العالية المتألثة.

لا تمثل طريقة دُن التي تروق العقل المعاصر . والحقّ أنّنا نظفر لدى دُن بالوعي الأول لمسألة الفكر الذي يُشعر به ، أما فرجاره ولفاحه (*)

فمسائلُ يسيرة مقارنةً مع هذا . والوعي الجديد عرضي إلى درجة تجعله يبدو ، لأول وهلة ، غير مقصود إليه ، لكنّه يستمرّ في كونه عرضياً ، ليس فقط في المدرسة الميتافيزيقية ، بل لدى المدارس الأخرى التي جاءت بعدهم ؛ وعلينا أن نرجع ندرته الى صعوبته . وهو يبدأ ظهوره في أبيات من مثل :

إنّ تجاويف الأرضين التي هي رثان للعوالم ،

ليس فيها ريحٌ أكثر من تجاويف السماء العليا .

ليس في مقدورنا أن نستعيد الأصدقاء الذين افتقدناهم ، ولا الأعداء الذين بحثنا عنهم ، لكننا نحوم كالنيزك ، إلا أنّ ذلك دوّما حركة .

وحُمى القيط تنخطف الأصدقاء الحميمين واحداً واحداً ،

حيث تتلاقى جثثهم الهامدة بين فكّي الحيتان الكبيرة (١) .

قد يُسأل : أيُّ ميتافيزيقا ثمة في فقرة كهذه ؟ - والإجابة الوحيدة هي أنّ الميتافيزيقيّ وحده قادرٌ على نظمها . وماستَيْخِيلُ أفكارها بهذه الدقّة هو فقط عقلٌ اعتاد التفكير . والحقُّ أنّ مجازات دُن ، حتى حين تكون أكثر «شاعرية» ، تظلّ جزءاً من فكره :

كلّ تناسبها ضعيفٌ ، وهي تغرق ، وتعلو .

لأنه من خطوط الطول ، وخطوط العرض .

(*) اللّفّاح أو البيروج «Mandrake» نبات عشبي من الفصيلة الباذنجانية ، ويبدو أنّ دن استخدم

هاتين المفردتين . (المترجم)

(١) من «The Calne» (طبعة أكسفورد) ، ١٩١٢ ، ص ١٧٨ .

نسج الإنسانُ شبكةً، وقد أَلْقَيْتُ هذه الشبكة
على السماء، وهي ملكُهُ الآن.
نكره أن نصعد الهضبة، أو نُجهد أنفسنا من ثمَّ
في الصعود إلى السماء، ونحنُ نجعل السماء تأتي إلينا.
ونحن نستحثّ النجوم، ونُثني أَعْتَتَهَا، وهي في سباقها
راضيةٌ، على اختلافها، بالاستجابة لسرعة عدوِّنا.
ولكنّ أما تزال الأرضُ محافظةً على نسبة دورانها؟
أليس ثمة قمةٌ، أو هضبة عالية
ترتفع عالياً كصخرة، مما يخيل إلى المرء
أنّ القمر العائم سيتحطم ثمة، ويغرق^(١).
يأتي الشعراءُ الأضعف بالضيء إلى هجراتهم، أمّا دُنْ فإنه، مثل سائر
الشعراء الميتافيزيقيين الحقيقيين، يضرَم النار في عملية تفكيره نفسها.
وإذا ما عدنا إلى معاصر لدُنْ، وهو جورج شامبان، اكتشفنا دراسة
أفضل تماماً لما يمكن أن يكون الشاعر الميتافيزيقيّ. والحقّ أنّه سيكون من
العسير أن نبالغ في شأن وفرة الإمكانات التي ظهرت إلى الوجود مع شعر
شامبان الشخصي، أمّا بعد شامبان فقد جاء ملتون ليقوض أركان هذا النمو
الفطريّ. وعلى الرغم من أنّ شامبان معاصر لدُنْ فإنّه لم يكن في أغلب
الأحيان على وفاق مع دُنْ، ولم يعد أحد أتباع المدرسة الميتافيزيقية - ممّا
يظهر، حقّاً، مبلغ ميل الرأي المعاصر إلى الحكم على الشعراء من خلال
مظهرهم الخارجي: أمّا دُنْ فمن خلال تصوراتهِ، وأمّا شامبان فمن خلال

(١) من «An Anatomie of the world» الذكرى السنوية الأولى (طبعة أكسفورد) الصفحات
٢٣٩-٢٤٠.

«أسلوبها الفضفاض المضخم». وحين تأتي إلى جوهر هؤلاء المؤلفين نجد لدى دُنْ عقلاً مثبّتاً عند نقطة انعطاف سير الفلسفة - مستمداً إلهامه من القديم، من مصادر (سكولاستية). وهو، فضلاً عن هذا، كان يتفرس في المستقبل الجديد الذي يبشّر به علم كوبرنيكوس وجاليلو. أمّا شامبان فهو، إلى حدّ كبير، رائد الفلسفة الإنسانية - كما تمثّلت لدى هيوم وسينوزا خاصة. وهو مدركٌ، أكثر من كل شيء، «مسايرة الحياة وإيقاعها القدسي». وهو يأتي بالأخلاق حتى في صحيفة عنوانه (مثال ذلك: قيصر وبومبي: مأساة رومانية، توضح حروبهما. ونستخلص من أحداثها هذه المسألة: الإنسان العادل هو، وحده، إنسان حرٌّ). أما نظريته عن المأساة، كما عبّر عنها في الإهداء لمأساته «The Revenge of Bussy D'Ambois» فتعليمية في شكل محدد أكثر حتى من أرسطو، وأكثر تصلّباً من نظرية دانتى في الشعر: «وفي شأن الحقيقة الموثوق بها لكلّ من الشخص والحدث، من (يُمكن يستحقّ الاحترام) سيتوقّع أن يظفر بها في قصيدة ليس موضوعها الحقيقة وإنما أشياء كالحقيقة؟ - وإنها لنفوسٌ حاسدة فقيرة تلك التي تثير الاعتراضات الفارغة حول افتقار هذه القصص الطبيعية إلى الحقيقة! ولعلّ التعليم الماديّ، والحثّ الدمّ والحكيم على الفضيلة والازورار عن الرذيلة، كلّ ذلك روحُ المأساة الحقيقية وأوصالها وحدودها». ولكن من ذا الذي يتوقف لحظة أثناء قراءة «The Revenge of Bussy D'Ambois» متحمّساً إملال هدفها الأخلاقي؟ -إنها، على العكس، إحدى المسرحيات الشعرية الأكثر خلوداً في الأدب الإنكليزي. لكن الشعر غير «سهل»^(١). إنه شعر موسيقيّ، شأن الشعر الغنائي، لكن فيه كثافة أو «امتلاء» بالمعنى، الخصيصة التي تميز الشعر الميتافيزيقي الجيد كلّهُ، وكأنما قد توارى خلف كلّ كلمة عملياتٌ مهمة للفكر:

(١) من المهم هنا أن نتذكّر رسالة الإهداء لـ «Bangquet of sense» لأوفيد، التي تجسّد إقرارات شامبان السريعة جداً في شأن شعره الميتافيزيقي (المؤلف).

واعلموا أنتم جميعاً . . .
 أنه قد انطوى في هذا الشيء الوحيد كل تهذيب
 السلوك الرفيع والإنسانية ،
 وإن إنساناً يضم نفسه إلى الكون
 في تأرجحه الأساسي ويجعل (في الأشياء الملائمة جميعاً)
 نفسه واحداً مع ذلك الكل ، ويواصل ، ويدور كما يدور ،
 غير متزعج من الكل جزأه البائس ،
 ويعودُ معسراً أو معدماً ،
 ممتيئاً نفسه أن الكون كله ربما غدا
 تابعاً لخرقةٍ منه من مثل الإنسان ،
 لكن عليه أن يتأمل القوة القاهرة العظيمة ،
 فكل الأشياء أيضاً تبدو قادرة على الاختيار
 لكنها تدعن للعلّة العلوية الأولى ،
 التي يسلم لها ذلك الانسان برضا ،
 ثم يمضي ملاصقاً لها ، متجاوزاً إياها من دون أية همسة ،
 لكنه كأيقونة الإله ، يتقدم إلى الموت ،
 ذلك الإنسانُ حكيمٌ حقاً . . .

وأحسب أن الروح الفلسفي لدى كل من دُن وشابمان كان مستمداً
 مباشرة من دانتى والشعراء الإيطاليين الأولين ، أكثر منه من الرواد الأقرب
 عهداً في إسبانيا وفرنسا ، ولذلك فإننا نعود إلى هؤلاء ، وخاصة دانتى
 وكلفلكانتى ، ابتغاء إيضاح أقوى لطبيعة الشعر الميتافيزيقي . والحق أنه وُجد

ثمة في ذلك العصر نظريةٌ مدركةٌ تماماً للشعر الميتافيزيقي . وقد شهدت عيناها النور لدى جونيوسيلي الذي أفلح في التخلص من تقليد الغنائية المباشرة ، مضيفاً على أشعاره عمقاً وجمالاً ينتميان انتماءً بيّناً إلى اهتمام فلسفي^١ . وليست قصيدته «Amore e cor gentile» إحدى قصائد الحب الرائعة فحسب ، فهي أيضاً إحدى القصائد الأكثر ميتافيزيقية . وليس الحب شأنًا من شؤون القلب ليس غير ، بل الأصح أنه شأن من شؤون العقل . إنها رمزية يمكن فيها لأفكار العقل الأكثر تجريداً أن تغدو شخصية وواقعية . وكانت هذه الرمزية التي صارت العنصرَ المعزّز في عمل دانتي كلّهُ . ويميّز دانتي في الـ(Trattato Convivio secondo, cap. i) المدلولات أو التفسيرات الأربعة للأدب -الحرفي، والمجازي، والأخلاقي، والروحي- . أما الثلاثة الأولى فمدلولات عادية ولاتأتي بجديد، أما في الرابع فإننا نجد الدلالة الكاملة للشعر الميتافيزيقي^٢ . ويحدد دانتي المعنى الروحي على هذا النحو: «حين يفسّر عملٌ تفسيراً روحياً، فإنه يدلّ (حتى من خلال الأشياء نفسها التي يدل عليها حرفياً) على أشياء سامية ذات روعة سرمدية^(١) .

والحق أنّ هذا المدلول يعتمد على ضرب من التشخيص لم تطوّره نحن في إنكلترا إلى أي مدى (مؤلف دُنْ «تشرّيع العالم» هو المثال الوحيد الذي يعرض لي) ويتألف من مزج جريء للفكر والواقع . والفكرة الشائعة عن «التشخيص» في الأدب باهتة إلى حدّ كبير : الحقّ أنّه ليس ثمة أية فكرة عن فكرٍ مندمج فعلياً بشخص حيّ : فما التشخيص إلّا القابلية التي تمكّننا من أن نخاطب فضيلة أو فكرة تجريدية بصيغة المفرد الغائب . وقد كانت الحال مختلفة لدى دانتي وجويدو كلفلكانتني : فقد طابقا بين حبّهما الفلسفة وحبّهما المرأة ، وفي تغنيهما بحبّهما المرأة اصطنعا المجاز الذي عبّر عن حبّهما

(١) ما بين علامتي التنصيص هو الترجمة العربية لما جاء في الحاشية من ترجمة إنكليزية لمدلول النص الإيطالي في المتن (الترجم).

الفلسفة . وبهذا الصنيع جعلنا كتابتيهما *sovrà senso* ، أوروحية . أو لنقل ، بتدقيق أكثر ، إن التجربة كلّها ، سواء أكانت فكرية أم حسية أم غريزية ، عدّت موضوع شعورهم . وكانت النتيجة استمراراً أو التحاماً جذاباً ، اندماجاً للخيال ، والتأمل ، والإحساس ، في الآفاق النهائية الكاملة للعقل البشري . «كان الشاعر ملهماً رغبةً غلابةً في وصل الحاضر بالماضي وبالمستقبل ، وفي مزج المعرفة كلّها في نظام واحد متماسك ، وفي جمع تجارب الحياة في كل واحد متساق . وابتغاء الوصول إلى هذه الغاية كان المجازُ الأداة التي لا يستغني عنها . غير أن أساس المجاز ليس مجرد الوهم . ذلك أن تصوّره ، المجاز يسلم بوجود الحقائق ؛ لأن المجاز هو القوة التي تجعل فيها العاطفة الأرضية على صلة بالفلسفة واللاهوت ، وتغدو خادمهما ومفسّرهما^(٢) . أما في الشعر الغنائي الحديث فإنه لم يوصل إلى هذه الدرجة من الالتحام ، وتجدنا ، بدلاً من ذلك ، أمام وعيٍ لتحرّر الشخصية من إيسار عمليات التفكير . إن أحاسيس الشاعر وأفكاره تصدر جميعاً عن مركز نفسي واحد دقيق ومن ثم تعود إليه ، وتبعاً لذلك يغدو الشاعر منفصلاً عن مسيرة الطبيعة وغير ذي أهمية فيها ، ومن ثم ضحية لـ واليأس . ولا يربط الفكر بالتجربة إذ ما أطلق له العنان تماماً ، على الرغم من أنه يمكن أن يكون ، من وجهة نظر علم النفس ، استنتاجاً يوازن بين المآثر الغريبة للشخصية . أما في حال دانتية وكلّفلكانتي ، وكذا في حال دُنْ وشابمان ، وحتى في حال وردسورث ، فإن الفكر تعبيريٌّ عن التجربة - عن سائر التجارب التي يسجلها العقل ، وستتوقف قيمة الفكر على قدرة ذلك العقل على تحليل تجاربه ، وكذا على قدرته على اصطفاء تجاربه ، وإذا ما قدر لذلك العقل ، فضلاً عن ذلك ، أن يمتلك القدرة على إخضاع فكره لوحدة انفعالية للقصيدة ، فسيكون لدينا ، تبعاً لذلك ، الضرب الأفقي من الشعر الميتافيزيقي .

(٢) وليم ولرند جاكسون ، د.د. ، مقدمة «لترجمته *Convivio*» (أكسفورد ، ١٩٠٩) ص ١٨ .

لقد وصل دانتى إلى هذه النتيجة . ذلك أن «الكوميديا» هي التعبير الكامل عن عقل كامل تماماً - عن ذلك العقل الذي رأى في بحث القديس توما الأكويني جمالاً يوازي جمال حلقة باولو وفرانسسكا ، ولم ير أن هذه الضروب من الجمال متنافرة . ومهما يكن ، فإن القصيدة الميتافيزيقية ، حين تكون كاملة وموحدة ، وحين ينظر إليها بوصفها كلاً ، برهاناً تاماً على كفاءة الإلهام الميتافيزيقي . وأما أن أساس القصيدة ميتافيزيقي فأمر مسلم به ، لكنه من الممكن أن يظهر أن الميتافيزيقا نفسها شعرية ، تنفيذاً وتصميماً - إذ يوجد ثمة ، في الوقت نفسه ، فكر مجرد وشعور بذلك الفكر ، يعبر عنهما شعرا . ولن أمضي إلى الزعم أن هذه الوحدة يمكن أن تكتشف دائماً في الكوميديا . إنه لإيجاز صعب ، وفي شأن دانتى ثمة صعوبة خاصة تماماً متمثلة في أن إحدى «سماته» البارزة هي غياب الأصالة عن فكره تماماً تقريباً : لم يشكل العالم بالنسبة إليه مشكلة تحل من خلال مسعى تجريبي ؛ فالبرنامج الأنيق خاصة تفضل به بإسهاب تام القديس توما الأكويني . ولم تكن هذه النيابة دوغماً تأثير على الخاصة الميتافيزيقية لشعر دانتى ؛ لأن تلاحم الفكر والانفعال أكثر قابلية ، حتماً ، لأن ينتج حين يؤتى الفكر كل عذوبة الكشف الشخصي . ولكن أكثر قابلية فقط : فعدم كون العذوبة الشرط الوحيد لاندماج الانفعال بالفكر واضح تماماً لكل من يجد متعة بمناقشة مجردة . مضافاً إلى هذا أن عرض فلسفة لاتقيم كبير وزن للفخر أو الغرور الذاتي يُفضي إلى استبعاد سائر ضروب التلطيفات الذاتية ؛ يفضي ، حقاً ، إلى ذلك الصفاء ، الوضوح الموضوعي تماماً ، والمميز تمييزاً بيناً لقصيدة دانتى :

O abbondante grazia, ond'io presunsi

Ficcar lo viso per la luce eterna

Tanto, che la veduta vi consunsi!

Nel suo profondo vidi che s'interna,

Legato con amore in un volume,
 cio che per l'universo si squaderna;
 Sustanzia ed accidenti, e lor costume,
 Quasi conflati insieme per il modo,
 che cio ch'io dico è un semplice lume.
 La forma universal di questo nodo
 Credo ch'io vidi perchè più di largo
 Dicendo questo, mi sento ch'io godo.⁽¹⁾

ولعلّ تاريخ بدء القصيدة الغنائية المسماة «Donna mi priega» لجويدو كلفلكانتي، هو تاريخ الشعر الميتافيزيقي كلّهُ. ذلك أنها تحليلٌ أو تحديدٌ للحبّ، ولقد كانت الأكثر إثارة للإعجاب بين قصائد جويدو في عصره. وكانت في القرن الرابع عشر مبعث إلهام عدد من التعليقات المحكمة، وكان بعضٌ من هذه التعليقات نتاجَ فلاسفة متميزين في ذلك العهد. ثم نالها شيء من الإهمال في عصر النهضة، ولعلّها ظفرت بانتعاش نسبيّ في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أمّا في القرن التاسع عشر، فنجدها موضوع ازدراء متّقد تقريباً. ويصفها د. ج. روزيتي بأنها «قصيدةٌ، فضلاً عن الغرض الشعريّ، حافلةٌ بالرطانة الميتافيزيقية، وربما كانت النتاج الأسوأ تماماً بين نتاجات جويدو. فكونُ ناظمها إنساناً، انطوت حياته

(١) الفردوس المفقود، النشيد الثالث والثلاثون، ص ٨٢-٩٣. ويترجمها وكُستيد على هذا النحو: «أيّ جمال لا يعرف الحدود، حيث جرّوتُ على أن أثبت نظري على الضياء السرمدي أمداً طويلاً حتى استنفدت رؤيتي هناك! - وقد تراءى لي في أعماقه الزوراق المبعثرة لكلّ الأكوان، والجوهر والعرض وصلاتهما، مجموعة معاً ومجلدة بالحبّ في سفر واحد، كما يلتحم الفكر، (أقول) أيّ جمال يعد هذا الطراز من الجمال الذي ليس ما أحدثكم عنه إلا قسباً باهتاً منه. ولأنّ الشكل الكلّي لهذا المركّب الذي أحسب أنّي رأيته أكبر كثيراً ممّا أقول لكم، ما أشعرُ بأنني سعيد».

وأعماله على كثير من التهور والواقعية، يفسره بيسر ذلك الغرور (السكولاستي) في تلك المراحل الأولى من التعلم. ولم أترجمها لهوان أهميتها^(١). وحتى جاسباري لا يستطيع أن يتحملها، وهو يلاحظ ساخراً أن السيدة التي سألت جويدو «ينبغي أن تكون على حظ كبير جداً من التعلم إذا ما كانت مقتنعة بإجابته. . . ولدينا ههنا عدة الفلسفة (السكولاستية)، لدينا التقسيمات والتمييزات المنطقية، والتعريفات، والأقيسة المنطقية، والمصطلحات التي تأخذ بها المدارس. أما الصورة والعاطفة، التي هي قواعد الشعر كله، فمتوازية تماماً^(٢)». أما الجملة الأخيرة فغير دقيقة تماماً، والحق أن لدى رضى بالاستشهاد بهذه القصيدة الشهيرة لتكون أنموذجاً للشعر الميتافيزيقي الحقيقي. يقول المقطع الثاني:

In quella parte, dove sta memora,
Prende suo stato, si formato, come
Deafan dal Lume, d'una oscuritate,
La qual da Marte viene, e fa dimora,
Egli è creato, ed ha sensato nome:
D'alma costume, e di cor volontate:
Vien da veduta forma, che s'intende,
Che prende nel possibile intelletto,
Come in soggetto, loco e dimoranza.
In quella parte mai non ha possanza,

(١) من «The Early Italian Poets» مدخل إلى القسم الثاني.

(٢) من «The History of Early Italia Literatrue» لأدولف جاسباوي، ترجمة هرمان أولسنر (١٩٠١)، الصفحات ٢٠٧-٢٠٨. .

Perchè da qualitate non discende,
Reisplende in se perpetuale effetto:
Non ha diletto, ma consideranza;
Si che non puote la gir dimiglianza.⁽¹⁾

وفي مقدور المرء أن يترك الموضوع هناك، معوّلاً على كفاءة كلفلكانتي ودانتي، وكفاءة دُنْ وشامبان؛ لكن هناك بعض الشعراء «البارزين» الذي ليس في وسع المرء أن يتغاضى عن ذكرهم حتى إن كان ذلك للتخلي عنهم - وأعني، خاصة، ملتون، وشلي، وبراوننغ؛ أما ورد سورث فمختلف عنهم. لكن ملتون قد يكون في مظهره الأخير قد سعى إلى تحطيم التقليد الحقيقي للشعر الميتافيزيقي أكثر من أيّ ممثل آخر. كان فكره نظاماً بعيداً عن شعوره الشعريّ، وقد قضى تقريباً على تقدّم ضئيل جداً فقط للوعي البشريّ في هذا الصنف الذي أفضت إليه طريقته الفعالة جداً. وهو لم يفكر في أسلوب شعري، وإنما عرض الفكر في معرض شعري فقط، وكان، من وجهة نظر علم النفس، مدركاً دائماً لضرب من الثنائية فئمة، من جهة، الفكر المعروض، وثمة، من وجهة أخرى، القالب الشعري الذي ينبغي أن يُصبّ فيه فكره. أما الشاعر الميتافيزيقي الحقيقيّ فغير مدرك لثنائية كهذه: ذلك أن فكره في صميم تقدّمه شعريّ. أما هذا التمييز الذي عبّر عنه

(١) لعلّه من العسير أن نترجم شعراً مكثفاً مثل هذا. وقد كان لنشارلز لايل (القصاص الغنائية لدانتي أليجييري، لندن - ١٨٤٥م) المحاولة الآتية (ص ١٣٤): «في معتزل الروح، حيث تحيا الذكرى، يتخذ الحب متكاه، وقد صوّر هناك كما صوّر التألق من مادة الضياء، في شيء شفاف كان مظلماً، هذه الظلمة التي مصدرها مارس Mars التي هي ظلمة مقيمة. ولّد الحب، وأخذ اسمه من الإحساس، ومن طبع الروح ومراد القلب، وهو ينشأ من جمال يُدرك ويُتأمل، ويحتل منزله في الفكر المتلقي، كما في موضوع ملائم. وليس له هناك جوهر أو ثقل، وإنما هو روح صرف. يتألق الحب طويلاً حين يتراءى الجمال الخلاب. وتكمن بهجته الكلية في التأمل؛ ولهذا ماتراه عاجزاً عن تقديم مظهر لنفسه». (المؤلف).

في إيجاز متناهٍ فيمكن أن يبدو أضال من أن يُعتمد عليه في رفض شهرة راسخة الجذور كحال ملتون في هذا الميدان الخاص . وينبغي أن يُسلم بأنّ المسألة الكاملة تقتضي تحليلاً وفحصاً دقيقين ، ولست أؤثر الآن أن أجازف في قضية ذات قيمة بتجنيد حليف مشكوك فيه . وكذا لست أؤثر أن أستشهد بشيء لشلي : فحالته معقدة للغاية ، وقد عاجلتها مسهباً في كتاب آخر . والمحقق أن شلي شاعر ميتافيزيقي : فلديه نظامه الفكري ؛ وهو ماثلٌ ضمناً في سائر ماكتب الرجل تقريباً . لكن الفكر في النظم الشعري يغدو خارقاً جداً ، وبعيداً جداً عن واقعية الصور الموضوعية ؛ ذلك أن الشعر يطلق ، إن صح القول ، ويعوم بعيداً كالفقاعة من الأنبوب الذي نُفخت فيه . أما براوننغ فإنه لم يكن رمزياً ولا ميتافيزيقياً ، ولست مستيقناً من عدم مشروعية القول إنه كان مطناً ليس غير . ومسلّمٌ ، دائماً ، بأن لديه ادعاءات محددة جداً في إمكانية دراسته بوصفه شاعراً نفسياً . وإذا كانت «دفاع الأسقف بلوغرام» غير ممتازة من نوعها على غرار ماكانت مقدمة قصيدة كلفلكاتي الغنائية «L'ardente fimma della fiera pesta» (وهي غير مخلصة تماماً) فإنّ الأسقف بلوغرام» وأجزاء من «الخاتم والكتاب» وبعضاً من «المفاوضات-Parleyings» هي ، على الرغم من ذلك ، جيدة بحيث تكفي لإقامة صرح الجنس الشعري في حقوقه الخاصة . لكن الجنس النفسي (سيكولوجي) تحديداً ، ومؤلف من تحليل الدوافع والشخصيات ، وهو مباين تماماً لجنس الشعر الميتافيزيقي ، الذي ينبغي أن يرسم حدوده في التعبير عن الأفكار . وقد حدّد لينز المبدع البارع بأنّه من يضمن أكبر قدر من الواقع في أصغر حيز ممكن ، وسيكون من العسير إضافة شيء إلى هذا التحديد . ومن الصعب في هذه الحال أن نرى كيف يمكن للشعر النفسي (السيكولوجي) ، الذي هو وصفيٌّ ، أن يجاري الشعر الميتافيزيقي ، الذي هو تركيبي . ولهذا السبب ، إن لم يكن لسبب آخر ، ماكان ورد سورث يميل إلى أن يخرج من الاضطراب الحاصل في عصره بشيء أكثر صلابة بمايكننا أن نربطه بالإثارات الوصفية

الصرفة لمعاصريه . والحق أننا قد نمشي طريقاً طويلة حتى نظفر بمثال للشعر
 الميتافيزيقي خيرٍ من بعض أبياتٍ من قطعة من «الناسك The Recluse»
 . . . عليّ أن أدوس على أرض ظليلة ، أغوص
 إلى الأعماق - وأتنفّس ، وأنا أحلّق عالياً ، في عوالم
 ليست السماء العادية بالنسبة إليها غير حجاب .
 إنّ القوة جميعاً - الرعب جميعاً ، مفردة أو جماعات ،
 ذلك ما يقدم دائماً في معرض شخصي ،
 فالربّ - ومعه الرعد ، وجوقة الملائكة الصادرة ،
 والعروش الأثرية - أمرٌ بها مطمئناً . فلا هيولى الكون القائمة ،
 ولا الجزء الأكثر ظلمة من أغوار إربوس Erebus
 ولا شيء من ذلك الفراغ الحالك ، الذي حُفّر
 بعون الأحلام ، في مقدورها أن تبعث مثل هذا الخوف والفرع العظيم
 مثل ذلك الذي يتتابنا عندما نجيل الطرف
 داخل عقولنا ، وداخل العقل الإنسانيّ ،
 في مأواي ، والمنطقة الرئيسة من أغنيتي
 . . . وإذا ما كان عليّ في أوقات كثيرة
 أن أيمّم شطرَ مكانٍ آخر ، وأسافر قريباً من القبائل
 وجماعات الناس ، وأرى المشاهد السقيمة
 للانفعال الهائج ، والمستعر
 إذا ما كان عليّ أن أرى الإنسانية ، في الحقول والغياض

تصرخ من ألم العزلة المبرح، أو كان عليّ أن أعلق
الكآبة فوق عاصفة الحزن العنيفة المشتركة في المؤامرة
المحجورة دائماً

داخل جدران المدن، فهل يمكن لهذه الأصوات
أن يكون لها تعليقها الصادق - ذلك أنه
حتى حين تُسمع هذه لست مُكتئباً ولا بائساً!

الشطر الأول من هذا الشاهد إيماء، وقد يكون ممكناً أن نقول إنه، من
هذه الناحية، يقترب كثيراً من أن يغدو تنسيقاً ليس غير. لكن هذا التنسيق
يكون مذموماً فقط حين يكون أجوف، كما هي حاله في غالب الأحيان حين
يصطدم بالفكر، كهذه اللغة الطنانة لوردسورث؛ فهي قوية أكثر من أية
صيغة أخرى للتعبير. وقد تراجع بليك خائفاً من ثلاثة من هذه الأبيات:
حيث رأى فيها ثورة على المبدأ الأساسي للدين الإنساني. وإن لم نستطع
نحن اليوم أن نشرك بليك فهمه، فإننا نستطيع بدلاً من ذلك أن ندرك تماماً
عمق هذه الأبيات الشعرية ومغزاها الفكري وقوتها الانفعالية. وليس الشطر
الثاني من الشاهد محتاجاً إلى شيء من هذه الخصائص أيضاً، لكنني
أستخدمه هنا بقصد بيان كيف أن كلمات من قبيل «حليف - Confederate»
و«تعليق صادق - authentic Comment» يمكن أن ترفع من أصولها الشعرية،
وتجعل من الكلمات الأساسية للقوة الشعرية.

وينتهي التقليد الميتافيزيقي في الشعر الإنكليزي الآن بورد سورث.
أما إمكانية استعادة هذا التقليد المفقود فتظل ممكنة البحث.

شرعتُ بتحديد الشعر الميتافيزيقي بأنه الإدراك الانفعالي للفكر،
ولست متيقناً من أنني قادرٌ على أن أفعل خيراً من أن أدع التحديد بسيطاً
هكذا، واثقاً من أن الاقتباسات التي أفدتُ منها ههنا يمكن أن توضح معاني

إيضاحاً كافياً تماماً . وآمل أن يفهم فهماً واضحاً تماماً أن قدراً من الاقتصاد مضمّن في كلمة «إدراك» . فالصحيح أن الاقتصاد في الفكر ينتج حدّته المماثلة ، التي يمكن أن تتطابق والشعر نفسه . وآمل بتوقُّ أكثر أن يفهم تماماً في أيّ مدلول استُخدمت صفةُ «انفعالي» . والآن وقد تمّت مسألتني الإيضاحية بقدر ما يؤدّن به عقلياً ، فإنّ «الإدراك الانفعالي» ينبغي أن يظهر بوصفه عملية «شاقة» تماماً ، و«جافة» حتماً . وما هو أكثر أهمية من كلّ شيء ، في عصر الفلسفات الانفعالية أو فلسفات الفطرة السليمة هذه ، عدم مزج هذه العملية العقلية ، التي يكون فيها الانفعال ثمرة للفكر ، بتلك العملية التي تفوقها غموضاً وسهولة ، التي هي جعلُ الفكر انفعالياً ، أو الفكر بوصفه نتاجاً للانفعال . ويحدّد الشعر الميتافيزيقيّ منطقياً : فانفعاله هو الفرح الذي يرافق انتصار العقل ، وليس نشوة غريزية بسيطة . وإن هو في الختام إلاّ التعبير الدقيق عن مثل هذه الأفكار التجريدية على غرار ما يستمدّها الشاعر من تجربته . وهو في الإدراك المدرسي (السكولاستي) شعر الكليات .

وقد يكون على قدر من الأهمية في الختام أن نشير إلى مميزات عصرنا نحن ؛ وبذلك نصل إلى فكرة ما أكثر تحديداً عن إمكانيات الشعر الميتافيزيقيّ المعاصر . ويغرينا هذا بسلوك سبيل خاطئة نحو سبب ذي صلة كبيرة جداً بالعقيدة ؛ إذ نغوص عميقاً في أحكام قبلية مماتحت الوعي . لكنّه في مقدورنا عموماً أن نلاحظ تفسّخ الدين ، وأن ندرك مع هذا التفسّخ اختفاء شيء من أقوى حوافز الإلهام الشعريّ . أمّا إلى أية درجة يظلّ هذا التفسّخ فمسألة أخرى ، ولا مكان لمناقشتها ههنا . والراجع أن يُخشى من أن الحشد الكبير ، من حيث هو جمع منظّم ، سيجد منافذ منحنطة لقواه الانفعالية . لكنه يمكننا أن نزعّم وجود شيء من الاستقلالية للشاعر . وعلى الرغم من أن الشاعر نتاج عصره ، فإنّه لم يظهر إلى الوجود تحت ضغط إجماعية محدّدة ؛ بل الراجع أنه يقف داخل محيطه ، ويتشرّب المشهد الذي يحيط به ، وإنّ السلب في هذا المعنى بمثابة موجهة الصوت الجيدة للفكر ، على غرار أية حال أكثر

إيجابية للمجتمع . وأياً كانت درجة تفاهة حياتنا الاجتماعية ، فإنه لا يزال ثمة قلة ذكية ذات نشاط كبير ومآثر حقيقية : أشير خاصة إلى الفيزيائيين المعاصرين ، الذين يبدو عملهم قادراً على تقديم نظام كامل للفكر والصور المجازية معد للإخصاب في عقل الشاعر . ومن هنا سيتبين ، إذا ما سلم بزعم هذا البحث ، أن العلم والشعر الميتافيزيقيين ليس لهما إلا مثل أعلى واحد ، هو إرضاء العقل . أما بالنسبة إلى العلم فإننا نسلم دوغما سؤال بالبدئية التي تقول إن المنهج المنطقي وإرضاء العقل هما الاختباران النهائيان الممكن استخدامهما في الحصول على نظام للحقيقة . وأما في عالم الفن فإن مثل هذا المثل الأعلى يبدو ، لأول وهلة ، موهماً التعارض أو مؤذياً - حتى حين تبين العلم ، في عصر آخر ، أن المثل العليا الدينية ضارة ، وقاتلة تقريباً - ومهما يكن فإن المثل العليا تظل حية فقط مادامت تخدم المصالح الاقتصادية أو الانفعالية للجماهير التي تعيش هذه المثل بين ظهرانيها : ذلك أنها ، مثل سائر المساعي البشرية إلى التثبيت ، تحت رحمة قوى على قدر كبير من الوحشية . ولعلّ قادراً ضئيلاً جداً من المثل العليا ، قد تكون تلك التي تكبت غرائز الحفاظ على الذات فقط ، قديم قدم التاريخ . وإن مثلاً أعلى من قبيل المنهج العلمي في الشعر ينبغي أن يكون موضوعاً مقبولاً لمصادفة المثل العليا جميعاً . والحق أن المثل الأعلى العلمي يزوج بنا في التيار الكلّي لكل ماهو ذو شأن في عصرنا . لقد أقام العلم مقداراً كبيراً من الظاهرات ، لكن هذه الظاهرات تظل مفتقرة إلى الترابط ، وهي تحتاج إلى وحدة تركيبية . وقد تعمل الفلسفة الميتافيزيقية في وجهة واحدة لإقامة هذه الوحدة ؛ ولعل الشعر الميتافيزيقي العامل في وجهة مغايرة يستطيع ، وليس هذا ادعاءً ، أن يبلغ الغاية نفسها .

(٦)

الغموض في الشعر

لعلّ واحدة من أعظم المتع في دنيا الأدب ، وهي متعةٌ يمكن أن يُدفع إليها المرءُ من خلال ألفة شديدة جداً لشعر لغته الأم ، ومن خلال إدراك زائد للنطاق الضيق للتعبير المُبدع عموماً أيضاً ، إنما هي متعةُ اكتشاف شعر لغةٍ أخرى . وتبدو لي هذه المتعة قادرةً على أن تتضاعف بالدنو من اللغة ، وبمعاصرتها ، والاتصال الوثيق بها . وأنا أعلم أن المتعة يمكن أن يُحصل عليها من لغة ميتة كاللاتينية أو الإغريقية ؛ ذلك أنه حتى تلميذ المدرسة يمكن أن تهزه جَهْورِيَّة لوكريشوس ، أو ترانيم فرجيل الرخيمة . وقراءة دانتي أو كَ مرة في النسخة الأصلية مرحلة مهمة في الثقافة الشعرية للإنسان . أما راسين فقراءته ، حسب تجربتي ، مكتسب مشكوك فيه : « يلوح أنني قادرٌ على الاستمتاع بالخاصة الشعرية لشعره المنظوم على وزن البيت الإسكندري - ذلك الجمال الذي يسمو على الرتبة - أما الإدراك فليس سريعاً جداً - وغريزياً كما أريد له أن يكون ، على غرار ما أجده لدى شعراء فرنسيين أكثر معاصرة كبودلير ، ولافورج ، ورامبو ، وبالتحديد أكثر ، لدى الشاعر الذي أثار بي دائماً إلى حد غريب : غيلوم أبولونير .

هذه الإلماعات إلي جوهر الشعر ، لأنها غيرُ جديرةٍ باسم أقوى ، لم تبدلي كافية تماماً لتشكيل أساس لرأي نقدي ، وقد كنت دائماً حذراً من أن أورط نفسي حين يكون الأمر متعلقاً بأي شعر آخر غير الشعر المنظوم بلغتي الأم . ولأن الشعرَ وظيفة كبيرة للغة ، وهو تقريباً ثمرة مجردة لنموها البطيء ، فإنه يبدو غير طبيعيٍّ بالنسبة إلى إنسان غير مفطورٍ على لغةٍ أن

يكون قادراً حقاً على إدراك جوهره . وسأمضي إلى ما هو أبعد من ذلك ، وأفترح أنه لا أحد ، ممن دهمهم غير مواكب اللغة التي يستخدمونها وممن هم غير مفطورين عليها ، قادرٌ على إحراز الكمال الأقصى للتعبير الشعري . فليس ثمة شعر إنكليزي سام كتبه اسكتلندي ، أو ويلزي ، أو إيرلندي .

ويدنو بي هذا من النظريات العرقية التي ليس في مقدوري إلا أن أزدريها . وعلى الرغم من اعتقادي بأن القيم الشعرية أسمى قيم الثقافة ، فإنني لأربطها بالقيم السياسية ، وعلى الرغم من عدم ثقتي بإنسان اسكتلندي في شأن شعرنا ، فإنني راضٍ تماماً بأن أكون محكوماً من جانبه ؛ لأن الحياة العملية والحياة التخيلية ليس فيهما ما هو مشترك ، مما يبعث على أسانا السرمدي .

وقد بدا لي ، وأنا لأزال أتحدث من وحي تجربتي الخاصة ، أن اكتشاف الشعر الألماني وإدراكه إدراكاً تاماً استثناء جزئي من هذه الملاحظات العامة . وأشعر بشيء من الثقة ، على الأقل ، بأن المتعة التي استمدتها من الكشف التدريجي لشعر نفر قليل من الشعراء الألمان - غوته ، وهو لدركين ، وجورج ، ورلكه - مختلفة في النوع اختلافاً ملحوظاً عن الأحاسيس التي واكبت اكتشافاتي في لغات أخرى . ولا يمكن أن يكون مرجعُ هذا كله حقيقة أن ألمانيّتي قد تعلمتها دونما معلم ، فذلك ، على نطاق واسع (وعلى نطاق ضيق أيضاً) ، شأن لغاتي جميعاً . ومن غير المفيد أن أذهب إلى أن القرب من اللغة يمكن أن يفسر خصوصية المتعة : فإذا كانت الفجوة بين الاسكتلندية والإنكليزية عصية على العبور حين يراد الوصول إلى الجوهر الشعري ، فكيف يمكننا أن نقفز من الإنكليزية إلى الألمانية ؟

لقد فتشت في الظروف عن تفسير آخر ، وأعتقد أنني قد وجدته في صفة أساسية لضرب خاص من الشعر : لأن نفرأ قليلاً فقط من الشعراء الألمان هم المعنيون ، وقد أجد فيهم تعزيزاً للخصائص الشعرية التي أقيم لها

كبيرَ وزنٍ في الشعر الإنكليزيّ. وليس في مستطاعي أن أُلقي هزّتي لدى شلّ، ولا حتى لدى كلايست. وحتى في غوته تبدو المتعة متقطعةً، ولعلّ قدراً يسيراً من قصائده الغنائية فقط يحبوني جوهره، أو، ولنجعل الاستعارة أكثر دقّةً، يعطيني الهزّة المنشودة. وفي هذه القصائد الغنائية، وقد أكون مسروراً في أن أتخذ لهذا الغرض أية أبيات ممثلة لذلك من دانتّي أو راسين أو بودلير أجربُ الشّعْرَ من حيث هو صدمةٌ مباشرة، إحساس بالصوت، إحساس بالصوت المقترن بالصفة المعبرة والمجاز. أما الإحساس، في حالة جورج ورلّكه فأحساس بصريّ. ويبدو الضوء مستلزماً: فالإدراك بصريّ. لكنه ليس إدراكاً بصريّاً للصورة وحدها، بل الحقّ أنّه حدسٌ بالوجود: وبتعبير هوبّر، تألّقٌ فجائيّ.

والحقّ أنّني أحسب أن الإحساس ينبغي أن يكون ذات صلةٍ بالغموض المباشر للشعر، ويكون مماثلاً تماماً للمتعة التي أستمدها من الغموض في الشعر الإنكليزي. يقول رلّكه في إحدى قصائده:

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht rennst;

Wie in Glas eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.

وذلك هو التحليل التام للإحساس: طيف حديقة غير معروفة، مطمورة في الزجاج، جلية لكنه لا يمكن الحصول عليها. طيفٌ دوغما مضمون، عياني، وتركيبّي، لكنه يظلّ الإنسان في ترقّب قلق له، ويتأمله دوغما سؤال. لكنّ الطيف ينبغي أن يُظفّر به، فهو ليس مباشراً، ويسطع على الإدراك المركز للقارئ كفجر الصيف. إنها التجربة التي يسعى كلُّ زائفٍ من الشعر الغامض إلي توصيلها، ولكن في أقلّ حظ من النجاح. وأنا أذهب الآن إلى أن التجربة ربّما يُحصل عليها من شعرٍ أجنبيّ، حتى حين يكون ذلك الشعرُ بالنسبة إلى شخص يتكلّم لغته غير غامض غموضاً خاصاً.

وتشكّل اللغة حجاباً إضافياً بالنسبة إلى الأجنبيّ، لكنّه حين يُزاح له الحجابُ
تعروه هزّة الكشف الفجائيّ.

وطبيعيّ دائماً، أن تتكرّر هذه التجربة فقط حين يكون لدى الشاعر
الذي نحن في صددّه ميلٌ محدّد نحو الإغماض حتى في لغته الأم. ويجد
جمهور الألمان أن رلكه شاعرٌ غامض، وإن يكن رلكه المراثي الديونيزيّة ليس
غير. ومن هنا فإنّ ثمة قيمة حقيقية في الغموض ينبغي أن يؤكّد عليها،
خلافاً لأولئك الذين يعتقدون أن الشعر ينبغي أن يكون سهلاً كقناة الرمح،
أو شيئاً أقلّ غموضاً.

لقد كان هوبكنز مدركاً تماماً هذه الخاصّة الشعرية، وهو يبيّن في
إحدى رسائله^(١) كيف تؤثر فيه هذه الخاصّة:

«من المسلّم به أنّها (أي قصيدته «The Wreck of the Deutschland») في حاجة إلى دراسة، وأنها غامضة، لأنني لم أكن، حقيقةً، تواقاً إلى
وجوب كون المعنى الكلّي جلياً تماماً، أو على الأقل، لالبس فيه، وربما
تكون، من دون الجهد الذي يبدو مطلوباً لجعلها في أقصى قدرتها، قد قرأتها
على الرغم من ذلك حتى إنّ الأبيات والمقاطع ينبغي أن تكون قد انطبعت في
الذاكرة وتعمّقت الانطباعات السطحية، وأن تكون قد أحببت بعضها دون
استنفاد الكلّ، وأنا مستيقنٌ من أنني قد قرأت صفحاتٍ من الشعر،
واستمعتُ بها في هذه الطريقة. لماذا يستمتع المرء أحياناً، وتروقه تلك
الأبيات التي لم يستطع فهمها، كما في هذا القول مثلاً: «فلو فعلها عندما
فعله «If it were done when 'tis done»، وهو تعبيرٌ غامض تماماً ومثير
للجدل، على الرغم من أن أيّ إنسان يراه في غاية الروعة، ولا أحد في
مقدوره أن يناقشه، ومثل ذلك في فقراتٍ كثيرة لدى شكسبير وآخرين».

١- رسائل جيرارد مانلي هوبكنز إلى برد جز (مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٥)، ص ٥٠.

قد تُستخدم المناقشة التجريبية بأثر طيّب، فجمهور الشعر المسلّم بشعريته غامض. وكون شكسبير شاعراً غامضاً أمرٌ مشهودٌ به، ليس من جانب هوبكنز وحده، بل من جانب المكتبات الهائلة للنقد التفسيري الذي خصّص لنصّه أيضاً. وليس ثمة تعليل كافٍ للغموض حتى بالادّعاء المألوف للباحث بأنّ أيّ شيء لا يستطيع فهمه ينبغي أن ينشأ عن خطأ الطّابع. ويظلّ الشعر في الغموض، بأسلوب ما، الغموض نفسه^(١). ومن هنا فإننا في حاجة إلى تفسير أكبر لطبيعة الغموض في الشعر.

قد تكون بذرة نظرية الغموض وُجدت في الفقرة الأولى التي اقتُبست قبل من فيكو، في حقيقة أن «الإنسان، قبل أن يبلغ مرحلة تشكيل العموميّات، يشكّل الأفكار، وقبل أن يتأمّل بعقلٍ نيرٍ يدرك بقدرات مشوشة ومضطربة، وقبل أن ينطق بوضوح يغني، وقبل أن يتكلّم نشرّاً يتكلّم شعراً، وقبل استخدام المصطلحات التقنية يستخدم المجازات. والاستخدام المجازي للكلمات طبيعي بالنسبة إليه على غرار ذلك الذي ندعوه طبيعياً. ويقول فيكو إنّ أوّل ضرور الحكمة في عصور الوثنيّة كان الحكمة الشعريّة - الحكمة الميتافيزيقية، التي لاتنبثق من التفكير أو التجريد، كما تفعل الفلسفة المعاصرة، وإنما من الإحساس والخيال، كانت ميتافيزيقاً أمثال هؤلاء الرجال شعراً، وهو شعرٌ نشأ في قلب الحاجة إلى إبداع ميتافيزيقاً - إلى تفسير للكون. ونحن نقول إنّ الحاجة أمّ الإبداع، وإنّ الإبداع كلمة أخرى للتعبير عن الخيال، الخيال بديل للمعرفة - وقبل أن كانت المعرفة ممكنة، ملأ الخيال الفراغ المبهّم الناشئ عن وجود إنسانيّ كثير التساؤل. وطبيعيّ أن مثل هذا الشعر كان إلهياً - فقد ابتدع الأرباب ليفسر كل ما كان فوق مقدرة الإنسان

١ - ينبغي أن يميز الغموض من اللبس «Ambiguity»، الذي هو خاصية حلّها تحليلاً رائعاً السيد إميسون في كتابه «أنواع سبعة من اللبس» (لندن، ١٩٣٠)، فاللبس، أساساً، نحويّ، في حين أنّ الغموض تخيليّ. وهو، على غرار ماسنري، ينشأ قبل مرحلة التعبير المنطقي، وتبعاً لذلك قبل مرحلة التعبير النحوي.

الإدراكية ، وقد لُوِّثت هذه الأربابُ بألوان خيال الإنسان . وربما نلاحظ العملية نفسها في العقول النامية عند الأطفال : شعر عبقر . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هؤلاء الرجال الأوائل الذين ابتدعوا الأرباب سُمُّوا «شعراء» ، الذين يعنون ، في دراسة أصل الكلمات ، المبدعين . ويبين فيكو أن إبداعاتهم جسدت الأصول الثلاثة للشعر العظيم : السُّمُو ، والشعبية ، والقوة الانفعالية التي تجعل الشعر مفعماً بالحياة . ويخلص فيكو إلى أن الصفة الحقيقية للشعر هي هذه الصفة ليس غير : جعل المستحيل قابلاً للتصديق .

ويتقدم فيكو من هذا التصوّر للميتافيزيقا الشعرية إلى تصوّر للمنطق الشعري . وتعني اللوجوس Logos ، في دلالتها الأصلية ، حكاية أو وحياً إلهياً ، والمنطق الشعري تفصيل للأسطورة . ومن هذا المنطق الشعري جاءت الاستعارة ، بوصفها حصيلة لا بد منها ، والتي هي حتى اليوم الأكثر شيوعاً بين سائر صور المجاز الشعري . وقد نشأت في الأساطير التي خلعت على الجوامد عواطف وانفعالات إنسانية . والاستعارة حكاية مختزلة . إنها حكاية مختصرة في عبارة ، وماتزال تحتفظ بـ «لاعقلانية» أصولها جميعاً . وتربط أبسط الاستعارات أشياء جامدة بالجسم الإنساني ، أو بالأفعال الإنسانية : الفم لأي فتحة ، الأسنان للمِنْشَار أو المشط ، اللسان للأرض ، الخلق للجبل ، والحفنة للعدد الضئيل ، والقلب لوسط أي شيء ، واللب للفاكهة ، والريح تصفر ، وهلم جرا . ولعل كثيراً من الصور البلاغية الأخرى ذات منشأ سابق للمنطق مشابه ، لكنه واضح . وكل ما أريد أن أؤكد هو حقيقة أن فيكو أسس أسبقية المنطق الشعري ، أو منطق الخيال ، وميزه من حيث النوع عن منطق النثر ، الذي هو التفكير .

كانت نظرية فيكو قد نشرت أول مرة سنة ١٧٢٥م ، وعلى الرغم من أنها غير معترف بها تقريباً ، فلأنني أحسب أن وعيها كان قد انتشر تدريجياً بين النقاد خلال القرن الثامن عشر ، وكانت بداية تلك الحركة في النقد مقترنة

أحياناً بالرومانسية، لكنه من المفضل أن تسمى النقد التجريبي في مقابل ذلك النقد الأولي المؤسس على التقليد المتحذلق للكلاسيّة. ويخيّل إليّ أننا نصادف وعياً لهذه النظرية في تعليق توماس ورتون على قصائد ذات طويل أقلّ للمتون، ذلك التعليق الذي نُشر أول مرة سنة ١٧٨٥م، وهو يعدّ معلماً بارزاً في تاريخ النقد الإنكليزيّ. فُورتن، مثلاً، في سياق تعليقه مصادفةً على صورة إبليس في الفردوس المفقود (الكتاب الرابع):

بلغت قامته السماء، وعلى عُرْفه

تربّع الربّ مُزداناً بالريش

ينتقد سلفه المتحذلق الدكتور نيوتن؛ لاعتداده الفقرة استعارةً مبالغاً فيها «شخص فيها الربّ، وصنع ريش خوذته». ويقترح ورتن «أنّ تفسيرات غير هذه وأفضل منه يمكن أن تُقدّم». «لكنني إخال أنّه ليس بين أيدينا تصوّر دقيق أو محدّد لما يريده ملتون. ولعلنا ننتقص من سموّ الفقرة، إنّ نحنُ حاولنا تفسيرها، أو تقديم دلالة خاصة لها. فههنا جمالُ الأناقة الرهيب الذي يعزّ على الوصف، والناشي عن مزيج من الأفكار، وخلط للصور المجازية»^(١). أما أن كولريديج كان مطلعاً على نظريات فيكو، أو أنه قد توصّل مصادفةً إلى أفكار مشابهة، مثلما هي عادته، فأمرٌ يمكن أن يُثبت بسهولة. ولعلّ استشهادي بكولريديج الشاعر أكثر انتصاراً لي من كولريديج الناقد. وقصيدة على غرار «البحار القديم» مكتظة بصور الغموض. والحقّ أننا قادرون على القول عن شعر كولريديج عامة: إنّ قيمته الشعرية تتناسب عكساً ومعناه المنطقي، باللغة ذروة حدّتها في الصوّر المجازية المتنافرة التي انطلوت عليها قصيدته «kubla Khan».

أما هنري برغسون الذي يمكن اعتداده، ذروة الحركة الفكرية المضادة

١- قصائد، الخ.، نشرها ت. ورتن (الطبعة الثانية، ١٧٩١)، ص ٥٠٥.

للديكارتية، التي بدأت بفيكو، فيقدّم وصفاً مقنعاً للفعالية الشعرية في كتابه الأخير^(١). وهو يدرس طبيعة التصوّف، ويلتفت، أولاً، إلى الموسيقى من أجل المقايسة. وهو يتساءل أي شيء هذا الذي يمكن أن يكون أكثر فاعلية وعلمية من سمفونية لبتهوفن. لكنّه، إضافة إلى عمل المؤلف الموسيقي المتمثّل في الترتيب وإعادة الترتيب، وإضافة إلى اختياره الذي ينفّذ على المستوى الفكريّ، يقذفُ بنفسه إلى موضع متقدّم على هذه الخطّة، وينقّب ثمة عن التوجّه الأخير أو الإلهام: وهذه النقطة هي المركّب الانفعالي الذي يستطيع العقل أن يساعده في أن ينحلّ إلى تعبيرات موسيقية، لكنّه، هو ذاته، أكبرُ من الموسيقى وأكبر من العقل. وهذا شأنُ الكاتب الملهم، سواء أكان شاعراً أم صوفياً. فهو يلقي بنفسه وراء منطقة المفهومات والكلمات التي يعبر بها عن العمليات الفكرية العادية. ويصل وراء هذا المستوى إلى نقطة يشعر فيها العقلُ بحاجة ماسة إلى الإبداع. أما وجود هذه الحاجة فينبغي أن يُشعر به بوضوح مرةً في العمر فقط، لكنه سيكون ثمة دائماً انفعالاً فذاً، دافعاً أو حافزاً مستمدّ من أساس الأشياء نفسه. واستجابةً له، وهي استجابةٌ لا محيد عنها، تُستلزم صياغة الكلمات، وإبداع الفكر، لكنّ هذا يعني إهمال التوصيل، ومن ثمّ، الكتابة. غير أن الشاعر يحاول أن يأتي بالمستحيل. ذلك أنه سيفتّش عن الانفعال الأساسي، عن الصور التي تنشُد إبداع مادّتها، وهو بهذا سيواجه الفكرَ الجاهزة من قبل، والكلمات الموجودة من قبل، والانطباعات المقبولة عن الواقع. أما في تضاعيف العملية الشعرية فإنه سيشعر بأن الصورة غدت واضحة في رموز إبداعها الخاص، وأجزاء تجسيدها الخاص. ولكن كيف يمكن أن تُكيّف هذه العناصر، وكلُّ منها فذاً في نوعه، لتتسجم وكلمات معبرة من قبل عن أشياء؟ - لا مناص ههنا من كسر نطاق الكلمات، وتعديل مثل هذه العناصر. ويظلّ النجاح غير

١ - «Les Deux Sources de la morale et de la religion» (باريس ١٩٣٢)، الصفحات.

٢٧ وما بعد.

مضمون: فالشاعر يسأل نفسه دائماً عما إن كان مسوغاً له أن يمضي إلى الحدود القصوى، ويعتمد كل نجاح جزئي على المصادفة. أما إذا ما أفلح فإنه سيطلع علينا بفكرة قادرة على أن تلبس نفسها مظهرأ جديداً في كل جيل جديد - وهو يشري الإنسانية برأسمال كبير لا يتفق بسرعة، وإنما يظل يكتسب فائدة لاحد لها.

ولعل في استطاعتنا أن نؤيد بيّة الفيلسوف بشهادة شاعر فلسفي، هو بول فاليري. فقد قدم لنا، بوصفه تلميذاً مالارميه وميتافيزيقياً وعالمياً، نقداً أكثر نفاذاً لفن الشعر الذي نظم في عصرنا. يبدأ فاليري، في مقالة خص بها مالارميه^(١) ومسألة الغموض التي أثرت في شعره بحدة متناهية، باستنكار السهولة التي يطالب بها جمهور القراء، أما هو فيطلب قوة مقاومة في الكتاب، وقدرة للقارئ على مقابلة اهتمام الكاتب وحماسه بالفضائل الماثلة من طول أناة، وفراغ للبال، وانتباه متأن ومتميز. وهو يدحض فكرة أن التعقيد أو الغموض يمكن أن يرفض مثلما رفضت الرومانسية. فالرومانسية تخشى الأفكار. وتخشى عملية التفكير التي لامحيد عنها في هذه الصيغة الإبداعية، وتعوّل في تأثيرها على الصفات التعبيرية، والمغايرات المفصلة، والكلمات «المنمقة». لكن مالارميه يسمو كثيراً فوق هذا المنهج، إذ نأس في شعره حضور الفكر المجرد وخطته الراسخة.

لكنه عليّ ألا أتبع فاليري في آرائه الخاصة في شعر مالارميه، وأنا مهتم بأفكار عامة محدّدة يُفصح عنها. وهو يبيّن كيف أن هذا النفر من الشعراء الأقل حظاً من الأصالة يظفر، على الرغم من ذلك، بالخاصية البارزة للشعر الأصيل: أسلوبه الأخاذ وخاصيته التجسدية. ولديه مقطع انفعالي رقيق، يزعم من خلاله أن التأثير الحقيقي لمثل هذا الشعر أساسه غموض الكلمات المستخدمة: «ما يغني أو يُنطق بوضوح في اللحظات

١ - «Nouvelle Revue Française» أيار ١٩٣٢.

الجليلة والمتأزّمة من الحياة، وما نسمعه في طقس ديني، وما نُجمجم به أو نثنّ به في سورة الانفعال، ما يهدئ الطفل أو المتألم، وما يؤكّد صدق اليمين - هذه كلّها كلمات ذوات نغمة وتعبير خاصّين، ولا يمكن أن يحوّلوا إلى أفكار واضحة ويظهروا، دون جعلهما سخيّين أو ساذجين. وفي هذه الأحوال جميعاً يفوق نبر الصوت وتغيّره أي شيء واضح منقول إلينا: فحياتنا هي المخاطبة أكثر من عقلنا - وفي مقدوري القول إن مثل هذه الكلمات تدفعنا نحو التلاؤم أكثر ممّا تدفعنا إلى الفهم».

وطبيعيّ أن هذا يمكن أن يضطرنا إلى الدفاع السحري عند الشعر، الذي يستنكره النقاد العلماء كإمبسون. لكن السيد فاليري لا يكتك ههنا، إذ يتقدّم، في حقيقة الأمر، ليتبنّى نظرية فيكو، من دون أي اعتراف، وربما من دون وعي. ويقول فاليري إن الشعر يرجع إلى مرحلة معينة من التطور البشري متقدمة على الكتابة والنقد. وهو يضيف قائلاً: «إنني أجد إنساناً موغلاً في القدم بين جنبيّ كل شاعر حقيقي، إذ لا يزال يكرع من معين اللغة، وهو يبدع «أشعاراً» مثلما أن الإنسان البدائيّ ذا الموهبة العظيمة ينبغي أن يُبدع «كلمات» أو أسلاًفاً للكلمات. أكثر الناس صمّ عن الكلمات التي يستخدمون: فكلماتهم وسائلٌ لاغنى عنها للتعبير، وهم يستخدمونها بروح علميّ صرّف «لكن الشعر يظلّ وثنيّاً: لأن كل روح يتطلّب جسداً - وليس ثمة معنى، وليس ثمة فكرة ليست نتاج صورة بلاغية رائعة، مؤلّفة من أسلوب التعبير، والفواصل، وشدة الانفعال . . .

» . . . أمّا اللغة المعطاة التي يكتسبها الإنسان في طفولته، من حيث كونها ذات أصل جماعي وإحصائي، فليست مؤهلة إجمالاً للتعبير عن ظلال فكرية بعيدة عن ميدان الحياة العملية: فمثل هذه اللغة كما تسلس قيادها لغايات تفوق في العمق والدقّة تلك الغايات التي تحكم أحداث الحياة اليوميّة. ومن هنا تظهر إلى الوجود اللغات الفنية - ومنها اللغة الأدبية. وفي

اللغات جميعاً، عاجلاً أو آجلاً، تظهر لغة غريبة أحياناً، بعيدة عن اللغة العادية؛ لكن هذه اللغة الأدبية مشتقة إجمالاً من اللغة الأخرى، إذ تأخذ منها كلمات، وصوراً بلاغية، وتعبيرات ملائمة أكثر للتعبير عن التأثيرات التي يقصد إليها الفنان الأدبي. وهكذا يحدث أن يُنشئ بعض الكتاب لغة خاصة بهم. . . . ولقد ابتدع ما لارميه لغته الخاصة به تقريباً، وذلك باختيار منتقى من الكلمات وباستخدام طريقة تعبيرية رائعة ابتدعها أو أعدها، وكان يرفض دائماً الحل المباشر المقترح عليه في كل جانب. وليس هذا أكثر من دفاع عن نفسه، على وجه الدقة في التفاصيل وفي التوظيف الأولي للحياة العقلية، يواجه به الآلية».

ونحسب، تبعاً لذلك، أن الغموض لا يكمن أساساً في الشاعر، وإنما في أنفسنا، ونحن واضعون ومنطقيون على حساب كوننا سطحيين أو غير دقيقين. ويبحث الشاعر بحثاً أكثر تدقيقاً عن الدقة المطلقة للغة والفكر، وتقتضي ضرورات هذه الدقة أنه ينبغي أن يتجاوز حدود التعبير المؤلف، ومن هنا فإنه يبدع، أحياناً، كلمات، ويبدع بتكرار أكثر استخدامات جديدة للكلمات، ويبدع أكثر من ذلك كله عبارات وصوراً بلاغية تبعث الحياة في الكلمات، وبين هذه الصور البلاغية، وأولها جميعاً، الاستعارة. والحق أن الاستعارة لشاعر كهذا تغدو الصيغة العادية للتعبير، وأحسب أن علينا دائماً أن نكون مستعدين للحكم على الشاعر، بصرف النظر عن الخاصيات الأخرى جميعاً، من خلال قوة استعاراته وأصالتها.

ولاريب في أن الاستعارة نشأت أساساً، كما يذهب إلى ذلك فيكو، من عادة نسبة الصفات المميزة للكائن البشري إلى أشياء جامدة. وينطوي الاسم على انتقال الصفات، والتعريف المعجمي المعروف للاستعارة أنها «استخدام اسم أو مصطلح وصفي لشيء لا يستخدم للدلالة عليه حرفياً (من مثل قولهم: خطأ فاضح)». ومثل هذا التصور قاصر جداً بالنسبة إلى

الاستخدامات الشعرية . وفي مقدورنا أن نحدد الاستعارة بإيجاز بأنها اكتشاف تطابق متألق بين شيئين، لكن ذلك أيضاً غير كافٍ لدقائق العملية . والحق أن الشاعر المعاصر قد عبر إلى مابعد الاستعارة من صورة بلاغية جديدة . وتدعى هذه «الصورة الذهنية» - يقول الشاعر الفرنسي المعاصر بول ريفردي: الصورة الذهنية إبداع صرف للعقل . ولا يمكن أن تنبثق من المقارنة، بل تنبثق فقط من الجمع بين حقيقتين مختلفتين تقريباً . . . وليست جاذبية الصورة متأثرة من أنها قاسية، أو خيالية - بل لأن اجتماع الأفكار ضئيل ودقيق . . . وليس ثمة صورة مبعثرة المقارنة (بشكل غير ملائم دائماً) بين حقيقتين غير متكافئتين . والأمر على عكس هذا، فإن الصورة الجذابة الجديدة على العقل تكون نتاج ربط، دوغما مقارنة، بين حقيقتين مختلفتين أدرك العقل وحدة صلاتهما .

ويشير جاك ماريتين Jacques Maritain، في إشارة خاصة إلى تعريف ريفردي، إلى أن الصورة الذهنية^(١) المفهومة على هذا النحو هي عكس الاستعارة، التي تقارن شيئاً معروفاً بشيء معروف آخر أكثر من الأول لتعبر عن الأول من خلال تضمينه في الثاني . وتكشف الصورة الذهنية شيئاً بمعونة شيء آخر، ومن خلال تشابههما تجعل غير المعروف معروفاً . لكنه ليس تشابهاً منطقياً . يقول العالم اللغوي المعاصر كارل فوسلر في سياق آخر^(٢) (حيث يحلل الصورة الذهنية لـ «القمر الوضاء» - كان ثمة في اللاتينية صلة بين الكلمتين Luceo بمعنى ضياء و Luna أي القمر، لكنه لا أحد يعرف ما إذا كانت عبارة «القمرُ وضاء» أو «ضياء كالقمر» قد ظهرت أولاً، وما إذا كان القمر دخل الضياء أم أن الضياء دخل القمر): «إن المقارنات اللغوية من هذا القبيل ليست أفعالاً منطقية للفكر إطلاقاً . إنها حلم الشاعر، الذي يلتصم

١ - «Art and Scholasticism» (لندن ١٩٣٠)، ص ١٩٢ .

٢ - «The Spirit of language in Civilisation» (لندن، ١٩٣٣)

فيه شملُ الأشياء، ليس بسبب اختلافها أو تطابقها؛ لأنه يفكرُ فيها ويشعرُ بها معاً في وحدةٍ انفعاليةٍ.

وأنا ههنا أقف على عتبةِ فقه اللغة؛ ذلك لأنه بفضلِ فلسفة اللغة في الآونة الأخيرة مايفضي بنا هذا البحث إلى علمٍ من أكثر العلوم إثارةً وأصالةً. وينبغي أن يفرض علينا الإقرارُ بمبدأ الغموض في الشعر إعادة دراسة وظيفة اللغة. ولا يمكن أن يُعتد الغموض في الشعر صفةً سلبيةً أو إخفاقاً في تحقيق حال من الوضوح التام ليس غير. إنه قيمةٌ إيجابية، لكنه فوق ذلك، مجموعةٌ كاملة من مثل هذه القيم. وإذا ماصرفنا النظر عن القيمة الصوتية الخالصة والعديدة الدلالة للكلمات، وعن سحرها غير العقلاني وقوة تعويذها، وهي مظاهرُ للقضية لاأحسب أنها جديرةٌ بأكثر من إشارة عابرة، فإن ثمة غموضاً أساسياً في عملية التفكير المستلزمة -وهو غموضٌ راجع إلى صدق الشاعر وموضوعيته. وهو يعمل نحو الخارج من وحدة انفعالية. وقد يخلع على هذه الوحدة مايدعوه فوسلر «شكل لغة داخلية»، لكنه ليس ثمة تطابق حتمي بين شكل اللغة الداخلية هذا وشكل اللغة الخارجية الذي يُعبّر فيه عن أفكارنا العقلانية اليومية. وينبغي أن ي اخترع الشاعرُ الكلمات، وأن يبدع الصُّور؛ ابتغاء أن يظلّ وفياً لشكل اللغة الداخلية، وينبغي أن يجور على المعنى وأن يوسّعه. والوحدة الانفعالية للقصيدة معطاة، والتطابق في الكلم ينبغي أن يبتدع، وذلكم مبعثُ تسمية الشاعر مبدعاً.

وتبعاً لذلك يكون خطأ أن نسأل الشاعر أن يشرح قصائده. ويعني ذلك تناولاً خاطئاً للشعر، قرعاً للباب الخاطئ. ولا يمكن لهذه الوحدة الانفعالية، التي هي مبرر وجود *raison d'être* كل قصيدة، أن تقاس بأدوات عقلية. وإلا فإنه سيكون من الأسهل التعبير عنها ثراً. وينبغي أن تتلقّى القصيدة تلقياً مباشراً، دونما تساؤل، فتُحب أو تُكره. إذ لها وجودٌ

حتميَّ ودائم ، وهي كتيمةٌ بالنسبة إلى العقل ؛ وإن لم يكن لها معنى يمكن اكتشافه ، فإن لها قوة لاتقاس . ويبدع الشاعر بكلماته معادلةً موضوعية لتجربته الانفعالية : ربّما لاتصنع الكلماتُ معنى ، لكنّها تجعل الانفعال يتّبع الخطّ العام للفكر ، ثم ترجعُ من جديد ، وبأسرع ما يمكن ، «الصدى الداخلي للصوت الناقص للعقل . لقد كان رُكّه قد قال : «إنّ ابتعادَ الشاعر عن الناس أكبرُ من ابتعاده عن الأشياء» . ولعلّ ذلك مبعثُ إحساسنا بغرابته المتناهية . أما الأشياء التي يتناولها فأشياءُ سرمدية ، ومادامت باقيةً في كلماته ، فإنّ كلماته تصبح مألوفةً للناس ، حتى تُتقبَّل دونما سؤال ، لكن ذلك يتمّ دائماً بتعرّفٍ جديد .

(٧)

الأسطورة والحلم والقصيدة

سيبدو لأول وهلة أن لا شيء كالأسطورة في الابتعاد عن العقل العلمي للإنسان العصر . وربما لا يزال العلماء يقرؤون هوميرو وأوفيد من وجهة أن صنيعهم هذا ضرب من الممارسة الأدبية ؛ ولعل نفراً محدوداً من الناس في مقدورهم أن يقرؤوا قصائدهما بوصفها قصصاً شيقة وبسيطة . لكن أساطير هذين الشاعر القديمين لا تعني أي شيء عند الإنسان العادي ، وحتى الأساطير التي هي أقرب إلينا وهي مجسدة في ثقافتنا نحن ، كأساطير السيد المسيح وهاملت وفاوست ، فقدت قيمتها البسيطة . وما لم نكن ريفيين سذجاً أو متصوفة ، فلن نستطيع أن نعتقد بأسطورة (كذا) المسيح بمحض الإرادة « quia impossibile » ، أما هاملت وفاوست فأسطورتا اللاأسطوري ، أسطورتا أناس يطوفون العالم دوغماً ثقة بأنفسهم أو بمصيرهم .

وقد نلاحظ في الوقت نفسه أنه كلما أوغل العلم في غموض الحياة عاد ليكون عالماً أسطورياً . وأشار خاصة إلى علم نفس الشخصية ، حيث يبلغ العلم كله أوجه ؛ فنحن لانعرف شيئاً ما لم نعرف أنفسنا . وكلما تعرفنا إلى أنفسنا بالمناهج الموضوعية للملاحظة والتحليل تحققنا من أن معرفتنا بـلورت قبل في الأساطير القديمة . ولا نجد هذه الأساطير تفعل فعلها في أي مكان على غرار ما نجد في صحائف لفرويد . والأساطير التي عقا عليها الزمان هي الآن تنبعث من جديد ، وقد يأتي حين تعود فيه الآلهة والأبطال القدماء

جميعاً، هؤلاء الذين جمعوا إليهم الناس وأشبعوا رغبة عقولهم لقرون عديدة، ويستأنفون وظائفهم الرمزية.

يعيش أوديب ثانية، وكذا إلكترا، وقد عاد إيروس^(١) إلى الحياة ليبين أن كلمتيّنا الخاويتيّن «الجنس» و«الحب» لم تعودا تمثلان تماماً قوة غرائزنا الأكثر انتقاداً وضرورتها. ونشعر بحاجة إلى تشخيص مشاعر حميمة جداً ومقبولة جداً. أما الموت الذي ترتعد له الفرائص دائماً فإنه يظل، لذلك السبب، تصوراً مجرداً. وحتى فرويد لم يجرؤ يوماً على تشخيص تلك الغريزة، التي تظفر أخيراً بالانتصار على إيروس، يقول فرويد: «إن الصورة التي تقدمها لنا الحياة نتاج جهد إيروس وغريزة الموت مؤتلفين ومختلفين». والحق أن لإيروس ادعاءً مألوفاً على حياتنا الداخلية، أما ثناتوس، الذي هو إله الموت، فليس له شيء من هذا. لقد خشي الإنسان إبداع صورة للموت يمكن إدراكها: وإنه لو فعل شيئاً من هذا القبيل لبدا هذا الشيء متواتراً ومرعباً جداً. ويظل الموت، بصرف النظر عن قدر يسير من الرموز العارية الباردة (من مثل الجمجمة) مدفوناً بعمق في العقل غير الواعي.

وعلى الرغم من مثول الموت في الأساطير الكبيرة كلها، فإننا لاندركه مباشرة. وعلى الجملة فإن الموت هو الدودة الكريهة، الفرغونة أو التّين الذي ينبغي أن يقتله البطل، الذي هو دائماً إيروس متنكراً. والقضاء على التّين هو الشرط الوحيد لاستكمال الحب.

إن شيئاً من البحث سيكشف رموز الحياة والموت في كل ناحية منّا -منظومة في نسيج تاريخنا وأساطيرنا، وفي شعرنا ورسمنا، وفي أحلامنا وكلامنا. ويمكن أن تهيم هذه الرموز، في نقاط دقيقة، على الحياة الشخصية جميعاً. وسيكون ممكناً فقط إثبات مثل هذه الفرضية، في أية حال

١ - إله الحب عند الإغريق (الترجم).

عادية، بواسطة عملية التحليل النفسي. وثمة، دائماً، حالات محدّدة ليست عادية: ثمة، خاصة، حالُ الشاعر.

ويختلف الشاعر عن أيّ ناقل آخر للمعرفة (وهو عالم بقدر ما يفيد العالم من الكلمات). أي أن الشاعر إنسان يبدع أساطيره الخاصة به. وعلينا أن نسأل ههنا: بأية عملية يتأتى لأسطورة من هذا القبيل، لإبداع فذ لفرد، أن يظهر إلى الوجود؟ ونحن نقول إن الشاعر ملهمٌ، أو أن به مسأ. فلم يعد يتمتع بعقله الصحيح، بل تزوره أصواتٌ، بدا يوماً أنها جاءت من السماء، أمّا الآن فنقول إنها تأتيه من عميق داخل النفس. أما العقلُ الصحيح للإنسان فإنتنا نعني به عقله الواعي. وحين لا يكون في عقله الصحيح، يكون في عقل آخر - هو، من وجهة نظر الحياة العادية والعملية، عقله الخاطيء حتماً، أما من وجهة نظر الحياة التخيلية فإنه العقل الأسطوري. ونحن جميعاً نعرف هذا العقل الأسطوري في أحلامنا جزئياً، وفي شكل مفكك، أما الشاعر فيعرفه بفاعلية نافذة واختيارية.

ولعلّه من المغري أن نطابق بين الشعر والحلم، بل يجب أن نقول، لتفادي صفات ذات طبيعة تقنية أو ذات صلة باللغويات الحديثة، بين الخيال والحلم. لقد استبان فرويد أنه من الضروري أن يميّز بين مراحل مختلفة أو درجات لفعالية الحلم، وهو يميل إلى تحديد ماهية الخيال الشعرية في المستوى الأكثر سطحية، ذلك الذي ندعوه حلم اليقظة. وسيكون مستعداً في الوقت نفسه للتسليم بأن الأسطورة، الحلم الذي قد أصبح مشروعاً لكل الناس، له مغزاه الذي ينفذ إلى الأعماق الحقيقية للعقل غير الواعي. أمّا يونغ، الذي عالج هذا المظهر من الأسطورة بدقة تامة، فقد وجد ضرورياً أن يفترض وجود مستوى نفسي لكل عرق تُرسب منه الأسطورة في العقل الفردي للشاعر: وطبيعي أن هذه فرضية ليس لها سند موضوعي.

وتختلف الأسطورة والقصيدة في هذا : تستمر الأسطورة بفعل تخيلها وهذا التخيل يمكن أن يُوصَّل بالرموز اللفظية لأية لغة . فجوهر الأسطورة قابلٌ للانتشار . أما القصيدة فتستمر بفعل لغتها ، وينتمي جوهرها إلى تلك اللغة ولا يمكن أن ينقل إلى لغة أخرى . ويندر جداً أن تُلهم قصيدة في لغة من اللغات قصيدة ذات قيمة شعرية مماثلة لقيمتها في لغة أخرى ، لكن التخيل وحده ، إجمالاً ، ما يترجم غير منقوص . وعلى الرغم من ذلك فإن القصيدة أكثر من جوهر لغوي ، فهي هذا الجوهر متحداً بالتخيل . وقد يحدث ، في مراحل متأخرة من التطور البشري ، أن يكون هذا الجوهر متحداً بالفكر المجرد ، أو الخطاب ؛ إلا أن هذا أندر طراز شعري ، وهو ، حتماً ، نذيرٌ انحسار شعري . إن المرثي أو المنطوق ، والفن كله أسطوري على الجملة ، مدرك في شكل انفعالي للواقع التشكيلي لصورته .

وفي هذا يشبه الفن الحلم . ونحن جميعاً لدينا ملاحظات على حيوية أحلامنا . قد يكون ثمة لبسٌ ، لكنه ليس ثمة غموض أو سديمية . إن كل شخص أو شيء يمتلك وجوداً منفصلاً ومتميزاً ؛ والمنظر الطبيعي في الأحلام يشكّل بعناية ووضوح كما هي الحال في المنظر الطبيعي الذي انطوت عليه لوحة زيتية من العصور الوسطى . والحق أن الحلم مركّبٌ من يقظة حسية حادة مع نظام غير طبيعي . والنظام أو تركيب ماندعوه طبيعة ، وهو رؤيتنا السطحية والإنسانية للواقع ، اعتباطيٌ ومسرفٌ ؛ والفن كله ، خلا ما هو جار منه وفق المذهب الطبيعي بفظاظة مسرفة ، قائمٌ على الاختيار والترتيب لقليل من العناصر . وكذا الحلم اختياريٌ ؛ لكنه بينما يميل الفن إلى ترتيب العناصر المتخيرة وفقاً لضرب من التخطيط العقلي والغريزي (من مثل التوازن ، والتساوق ، والتناسب ، والتناغم) إذا بالحلم يرتب عناصره المتخيرة وفقاً لنوع من القصد الرمزي ، الذي يمكن أن يُشرح مغزاه فقط بتحليل تام للحالم .

ومهما يكن، فإنه ليس ثمة اختلاف واضح بين الحلم والعمل الفني، لأنه كلما تفحصنا تاريخ الفن بدا لنا جلياً أن الأعمال الفنية التي حظيت بالخلود هي تلك التي تدنو أكثر من النظام غير المنطقي للحلم. ويتراجع الفن أمام العقل، أو ينمو قوياً وضامراً، ويبقى حياً فقط في سجلات الأكاديميات. لكن تلك الأعمال الفنية غير العقلانية والمشباهة للحلم - تلك الأساطير الخرافية والحكايات الشعبية والقصائد التي تجسدها - هذه تبقى على قيد الحياة سائر التحولات الاقتصادية والسياسية، وهجرة الشعوب، وتغير اللغة. وهي تروى وتروى ثانية في كل عصر وفي كل إقليم؛ وعلى الرغم من تحويرها جملةً تظل دائماً هي من حيث الجوهر، غير عقلانية، وفوق الواقع، وذات مغزى يتجاوز مدلولها المباشر.

وهكذا فإن الأسطورة بمعنى من المعاني؛ أو قل في صراحة أكثر الصورة، هي التي تصنع القصيدة. وتعمل طاقتها الأسطورية الفعالة بوصفها مادة بين الجزئيات المنطوقة المعطلة، وتتكتف تماماً كتلك الجزئيات التي تغطي الصورة في غلالة من الكلمات أكثر تألقاً.

ولو أنا استطعنا أن نتحدث عن أحلامنا لأمكننا أن نغلي شعراً متواصلاً. لكننا لا نتحدث عنها ولا حتى نتذكرها بوضوح؛ وينبغي أن يستمر البحث عن الصلات بين الشعر والحلم، وأن ترسخ. وإنها لتجربة خطيرة، على غرار ماسأوضح الآن. حلمت أنني وقفت (أقول وقفت، لكن الإنسان غير مدرك للوضع البدني - الإنسان، ثمة، موجود فقط، كلي الوجود) بجانب شاطئ بحيرة أو بحر داخلي. كان على يميني جرف ينحدر بقوة إلى البحيرة التي كانت أمواها رائعة صافية، صافية جداً بحيث تأتي لي أن أرى بوضوح القاع الصخري غير المستوي في سطحه والمرقش بمختلف الألوان. وحين وقفت هناك أصبحت، بفعاءة، أميز شكلاً يعوم بين الجرف والبحيرة. كان شكل أنثى عارية غاية في الجمال، وقد عقدت عليها، مثلما

الحال في شراع أفقيّ، ملاءة من الحرير المذهب . طفت برشاقة على سطح الماء الذي هبطت إليه دونما صوت أو تموج . ظلّ الشراع المذهب يطفو على الماء، ولاح لي بعد ذلك أن في وسطه لفافة جبل أنيق، مثل ذلك الذي يراه المرء في سفينة أو دعامة جسر؛ وأسفل الشراع وفوق القاع الصخري للبحيرة يبدو جسد الفتاة العارية مسجى الآن، كأنها فارقت الحياة . كان عندي دافع واضح للغوص في البحيرة، وكأنني أنقذها من الغرق . ولكن ما إن «سجلت» هذا الدافع، وفي هذه اللحظة تماماً، حتى شدّ انتباهي الشراع الحريري العائم ولفافة الجبل المركبة فوق؛ وفي هذه اللحظة التي ترددت فيها ركض شكل آخر عبر الشاطئ وغطس في البحيرة . وعندما لامس السطح استيقظتُ.

ههنا حلم بكلّ التخيّلات الجذّابة . وهو يمتلك من وجهة نظر التحليل النفسي، قسّمات واضحة محدّدة؛ أما تفسيره فقضية شخصية ليست ذات قيمة مباشرة . وأنا أهتم بإمكانياته الأدبية . هل في مقدوري، ولما يزل الحلم منطبعا بقوة في عقلي، أن أحوّه إلى قصيدة؟

- لقد قمت بالمحاولة، وهذا ماتأتى لي :

ملاكها الطائر من الجرف إلى البحيرة

يقوّي توازنه فوق الملاءة الحريريّة

التي تعقدّها على رأسها

مايزال الهواء في الأحلام

عنصراً صافياً ومؤيّنًا .

وليس ثمة موجات تجعل سطح البحيرة قائماً حين تسقط

الأسى البارد

لأيام مجهولة من أيام يمكن أن تكون .
 تستقبلها البحيرة ، والبحيرة عشيقها .
 وجسدها المغتصب يستعيد القاع الصخري .
 ماتزال ، كما لو كانت نائمة ، ممددة
 الكنز الذي يمكن أن ينقذه من يجرؤ
 على تحطيم المرأة المستوية للبحيرة .
 أما أنا فليست لديه الجرأة ؛ وقد هزمت لأنني رأيت
 الرداء الذي لبسته ملقى على البحيرة ؛
 وثوب حريري يتوضع عليه
 لفافة جبل نسلت بأناقة .
 شخص آخر يندفع فيغوص ، أما أنا فحر
 في أن أظل رهين محبس الأحلام السرمدية .

دعني أقرر ، تجنباً لسوء الفهم ، أنني أعتد هذه القصيدة إخفاقاً . فهي
 إخفاق بمعنى خاص ؛ لأنها لاتعبر بدقة عن الحيوية المميزة للحلم وعن
 مغزاه . وهي إخفاق بمعنى عام ؛ لأنها نتيجة لإخفاقها الخاص عاجزة عن أن
 تنقل أبداً خاصية الحلم إلى الآخرين . لكنّها أصلاً إخفاق تام من حيث هي
 شعر . وقد يتصور أن تكون لنجاحاً شعرياً ، ثم تظل غير معبرة عن خاصية
 الحلم أو ناقلة لها . أما عملياً فإنها تخفق على صعيدي الإبداع والتوصيل .
 فلم تدمج التجربة الرموز اللغوية دمجاً كافياً : لم تنتق هذه الرموز انتقاءً
 ممتازاً ، ولم تنظمها تنظيماً ذا مغزى كاف . وفي تلمس علة لهذا الإخفاق
 أرى ، أولاً ، أنني في عملية تحويل الحلم إلى قصيدة قد انحرفت يميناً ويسرة
 عن المعنى الظاهر أو الفعلي للحلم . والكلمات والعبارات المطبوعة بالحرف

المطبعي الروماني هي إضافات عقلي الواعي - وكذا التعليقات النقدية أو الأحاديث الجانبية من قبيل «ما يزال الهواء في عالم الأحلام» أو التشبيهات الأدبية من مثل «كما كانت نائمة»، وعبارات مثل «الأسى البارد لأيام مجهولة» و«الكنز الذي يمكن أن ينقذه» هي استعارات شعرية، وليست رموزاً تأتت من العقل غير الواعي، حيث أصنّفها تحت اسم «الصور».

هذه الأحاديث الجانبية، والتشبيهات والاستعارات تنشأ دونما تروّ مسرف - وهي تداعيات تلقائية، وهي نفسها ذات تأثير نفسي. أما في الأصل فهي مختلفة عن الرمزية الأساسية للحلم نفسه.

ولست بقادر على أن أفهم كيف أن أي إنسان خلا الشاعر نفسه قادر على أن يكون مدققاً في شأن هذا الاختلاف. على الرغم من أنني مستيقن من أنه مائل في الشعر كله. وستكون درجة غيبه أو شهادته الأساس لاختلاف أساسي جداً بين أنماط الشعراء. إن درجة الصور المجازية الرمزية لدى شلي، مثلاً، أكبر كثيراً منها لدى ورد سورث، الذي هو كلية تقريباً شاعر ذو احتفاء بالمجاز، على غرار أنموذجه الأصلي ملتون. ومهما يكن، فإن ملتون حالة ممزوجة. ويبدو ملتون أحياناً، مثلما يكرّر نقدته في القرن الثامن عشر، «شاعراً بإثم» الصورة المجازية غير العقلانية. وربما أكون صادراً عن إشار شخصي ليس غير، لكنني أميل إلى اقتراح أن شاعراً تصويرياً من قبيل شكسبير، أو شلي، أو بليك، أبلغُ شعريةً أصلاً من شاعر محتف بالمجازي من مثل درايدن، وبوب، ووردسورث. لكنه يظل مسلماً بأن هذا معيار واحد ليس غير. وثمة خاصيات لدى درايدن، مثلاً، تكفيه مؤونة الحاجة إلى الصورة المجازية: ثمة لباقة اللفظية. وعلى الرغم من أن الشعر ليس مادة مرئية فحسب، بل مادة صوتية أيضاً، فإن المادتين، كما كنت قد اقترحت قبل، تغدوان متصلتين اتصالاً محكماً، إلى حد أننا قلداً نستطيع أن نرى صورة دون أن تتشكل إشارتها اللفظية مباشرة، ولانستطيع

أن نسمع صوتاً دون أن نرى صورةً مرافقةً مباشرة. فهل تكثف الصور في قصيدة من مثل «kubla khan» الإشارات اللفظية في شعر محتم؟ - وهل حلم الشاعر شعريّ حتماً في اللحظة التي يعبر عنه في رموز لفظية؟ - يلوح أن إجابةً بالإيجاب عن هذه الأسئلة يمكن أن تجعل الشعر سهلاً جداً؛ أما فعلياً فإنه لا شيء، كما تبدي تجربتي الخاصة، أعصى على القبول من الترجمة المباشرة للحلم إلى مرادفات لفظية. وحين نتغافل عن الحقيقة التي ثبتها فرويد، تلك الحقيقة المتمثلة في أن الحلم حين يتذكر إنما هو جزء غالباً، وأنه قد يكون تحريفاً تاماً للحلم عما كان عليه أصلاً، فإنه ما يزال علينا أن نقطع الثغرة الواسعة بين التجربة والتعبير. وقد يتحقق ذلك في حال من النشوة أو التلقائية الفنية، حيث تسحب صور الحلم الكلمات من الذاكرة بغزارة كما تسحب القوة المغناطيسية الدبابيس من haystack. والبرهان الوحيد (والحق أنه بينة عملية ليس غير) لاعتقادي الراسخ بأن هذه الكلمات ستكون لامحالة شعرية، هو بضع قصائد سلم الناس بعظمتها، من مثل «kubla khan» التي يستبان منها أن هذه القصائد نُظمت في حال من النشوة. وإنه من شأن الشعراء الآن أن يختبروا النظرية من خلال التجربة القاسية. وقد يأخذ تصنيف البيئة وقتاً طويلاً للتسليم بصحة التجربة وقيمة الشعر (أي شيء يجب أني كون الشيء نفسه)، أما عملياً فإن علم النقد سيكون بين يديه الحقائق الكافية لحسم المسألة.

والتلقائية الفنية^(١) هي الظاهرة التي يمكن أن تُدرس، لكنه ربما كان عليه أن أقدم تعريفاً أكثر دقة للكلمة. فهي عند بعضهم لا تنقل إلا الإجراءات الروحانية التي تفيد من الأدوات كاللويحة (Planchette)، وربما أي شكل للتوصيل يُحصل عليه في حال من النوم المغناطيسي المستحث^(٢).

(١) «التلقائية الفنية Automatism» هي تجنّب التفكير الواعي؛ ابتغاء إفساح المجال للفكرات والمشاعر غير الواعية والمكبوتة لتعبّر عن نفسها فنياً. (المترجم - عن المورد الكبير ١٩٨٦).

(٢) يستخدم فاليري، في الفقرة المقتبسة في المقال السابق (ص) هذه الكلمة بمعنى العادات اللفظية. (المؤلف).

أما التلقائية الفنية في هذا السياق الذي نحن فيه ، فتعني عندنا حالاً عقلية يكون فيها التعبيرُ مباشراً و غريزياً - حيث ليس ثمة فراغ زمني بين الصورة ومكافئها اللفظي . وطبيعي أن مثل هذه التفوهات العفوية حادثة يومية ، والحق أنها تعبيراتٌ عادية عن السرور والأسى ، عن الدهشة والإثارة ؛ ومن هنا فإنها عنصر لاغنى عنه من الكلام . وعلى هذا فإن الشعور شكلٌ أساسيٌّ من أشكال الكلام - *Ursprache* . وهو مباينٌ للأشكال الأكثر منطقية للمحادثة بمباشريته ، وبتعبيره عن الصور التي تستحوذ في لحظة التعبير على عقولنا بفعل أهميتها التمثيلية أو الغنائية .

كان د. هـ. لورنس مدركاً هذه الحقيقة . وقد كتب في مقدمة طبعة أمريكية لكتاب «قصائد جديدة» (١٩٢٠) : «مملكةٌ واحدةٌ هذه التي لم نفتحها: الحاضر الصرف . وللزمان لغزٌ واحد كبير هو أرض مجهولة *terra incognita* عندنا : اللحظة الحاضرة . واللغزُ الأعظم الذي تعرقنا إليه بشق النفس : النفس الحالية ، المباشرة . ولعلّ جوهر الزمان كله اللحظة الراهنة . وجوهر الكون كله ، وجوهر الإبداع كله ، هو النفس الحيوانية المجسدة . ولقد أعطانا الشعرُ مفتاح اللغز : الشعر الحر . . . في الشعر نتأمل النبضَ الواضح المتمردَ للحظة الحاضرة . إن تحطيم الشكل الجميل للشعر الموزون ، ثم تجميع الجذاذات بوصفها مادةً جديدة تُدعى الشعر الحرّ ، ذلكم ما تقوم به جمهرةُ نظامي الشعر الحرّ . وهم يجهلون أن الشعر الحرّ له طبيعته الخاصة ، وأنه ليس نجماً ولا لؤلؤة ، وإنما هو أني ، على غرار الجبلية (البلازما - أو مصل الدم) . وليس له هدف في بقاء أو خلود ليس له نهاية . ليس له ثبات مغرٍ لأولئك الذين يؤثرون الثابت . لاشيء من هذا . وإنه أني ، سريعٌ ، ينبوعٌ دافقٌ لما سيكون ويكون . والتلفظ ، مثل سورة النشاط ، ذو اتصال واضح بكل التأثيرات مباشرة ، وهو لا يريد أن يحدث في أي مكان . يريد أن يحدث فحسب» .

إنَّ شعراً من هذا القبيل المباشر ينبغي، لامحالة، أن يُنظم في صورة الشعر الحرّ. وهو في الوقت نفسه يميل إلى أن يكون إيقاعياً بقوة، على الرغم من أن هذا الإيقاع غير مدرك وفطري أيضاً، فهو طبقة صوت التعبير الطبيعي وفاصلته. ويوجد الإيقاع في الوقت الذي توجد فيه الكلمات تماماً؛ وذلك من خلال قانون الجذب الذي يلوح أنه يؤثر في العقل غير الواعي؛ وهو القانون الذي يصطفي المترادفات في الصورة البصرية والتعبير اللغوي، والتعبير الموسيقي، والامتداد المتزامن. فثمة صورة تشبه (الفيلم الفوتوغرافي)، وهناك في الوقت نفسه المدرج^(١) الصوتي المحكم والمتقّى آلياً، والذي يعبر تعبيراً تاماً عن الصورة المجازية ويواكبها دون تلكؤ.

وأنا أتحدّث عن شعر مثاليّ كذلك الذي كتب في الماضي فقط وبندرة. ومسألة ما إذا كنا بالبحث وضبط النفس سنستطيع دائماً أن نضاعف كمية مثل هذا الشعر المثالي مسألة يمكن أن يُجاب عنها في حين من المستقبل؛ وذلك عندما تُنفذ تجاربنا على مدى زمنيّ طويل إلى القدر الكافي. ويمكن أن تكون الدرجة المطلوبة من التركيز والضبط وراء مقدرة الشاعر العادي، الذي هو كائن إنساني قبل أي شيء. أعني أنها قد تفرض دائماً انسحاباً من الفعاليات المألوفة للحياة على غرار ما تكون عليه الحال في ممارسة اليوغا. غير أن الانسحاب من الحياة هزيمة للهدف الشعري (على الرغم من إمكانية إحراز الهدف الديني)؛ فغاية الشعر هي تعزيز الاستمتاع بالحياة، سواء أكان ذلك من خلال الاحتفاء الحسّي بخصائصها المباشرة، كما هي الحال في الشعر الغنائي، أم من خلال توصيل المعنى الأساسي كما هي الحال في الأساطير الملحمية والتمثيلية.

وما أريد أن أقوله، وكذا الاستنتاج الذي أخلص إليه، هو أن الشعر الصبر شعراً مثالي أو شعر مطلق، وليس شعراً واقعياً أو عملياً؛ وذلك

(١) هو ذلك الجزء من الفيلم السينمائي الحامل للتسجيل الصوتي.

الشعر هو الجوهر الذي علينا أن نمزجه بالعناصر الخام لتجعله قابلاً للحياة أو للتطبيق. والقصيدة التي هي صورٌ مجازية صرفة ستغدو مثل تمثال بلّوري - شيئاً غثاً وشفافاً جداً بالنسبة إلى حسوسنا الحية. ولهذا نغلف القصيدة بالاستعارات والتشبيهات، التي هي تداعياتنا الإنسانية والشخصية؛ ونحن نضيف إليها العواطف والأفكار؛ حتى تغمض الصور المجازية الجوهرية أخيراً غموضاً تاماً، ونبقى مع البلاغة اللفظية. وواضحٌ أنه على قدر بلاغة الشعر يكون رائعاً؛ لأنه آنثى يدغدغ القدر الأكبر من العواطف الإنسانية. لكنّه مثلما أن الموسيقى الجوهرية يمكن أن تُعرف على مزار مغرد، وأن تُغنى دائماً بالتلبيكات المعوية لأرغون ورتلتر، فإن الشعر الجوهرى يظلّ في التعبير المباشر للصورة في «النبض الواضح المتمرد للحظة الحالية».

ولنعد قليلاً إلى تجربتي الخاصة، فلإنني قادرٌ على الجزم بأن الشعر الذي كنت قد كتبتّه كلّهُ، والذي لأزال أعتدّه شعراً حقيقياً، كان قد كُتب مباشرة، وفوراً، في حال من النشوة وصعبٌ جداً، الآن، أن يحتفظ المرء بنفسه في حال من النشوة مدة طويلة؛ فأقلّ قدر من الجلبة أو المقاطعة من العالم الخارجى كافٍ لإنهاء هذه الحال. وحال النشوة التي كان كولريديج يعيشها وهو ينظم قصيدته «kubla khuan» قطعها له «شخص من برلك»، حيث لم يكن بالإمكان إكمال القصيدة. وفي شأن هذه الحال المتميزة أظهر أستاذ أمريكي، هو السيد ليفنغستون لوز، أنه أيّاً كانت حال شبه النشوة عند كولريديج، فلإنها تظلّ تأذن له بالإفادة من شذرات معرفية، وكلمات، وعبارات كان قد اختزنها أثناء قراءته الواعية. وليس ثمّ ما هو مثيرٌ للدهشة ههنا: فلديّ اعتقاد بأن أيّ صوت نسمعه وأي شيء نراه يسجلّ فوراً في الدماغ، سواء أسجلّنا نحن التجربة بوعي أم لا. وما وعينا إلا منفذٌ صغير جداً مفتوحٌ نحو العالم الرحب لعقلنا غير الواعي - مؤشّر في مدى لانهاية له من الفهارس المبوّبة.

والقصيدة التي سأستشهد بها الآن أطول وأكثر استطراداً من نسخة الحلم التي قدمتُ قبلُ؛ وتختلف عنها في أنها ليس لها تجربة سابقة كما في الحلم، وإنما هي نفسها التجربة. وعندما شرعتُ بالنظم عملَ عقلي وقلمي ببطء مكتنفٌ بوقفات، وهناك شواهد لهذا في الفقرة الأولى من القصيدة، التي أجد فيها آثار الوعي أو الروية النسبية أيضاً. أما بقية القصيدة فقد نُظمتُ آلياً، دوغماً تردّد أو تروّ، وفي حال من الانتشاء.

الحب والموت

على سرير غريب أرمي رأسي المتعب

ولكنّ النوم لا يأتي، بل يُلَمّ بي فقط شيءٌ مفزع مؤرّق.

كانت الحجرة مظلمة أول الأمر، أما الآن

فإنّ الضياء الذي نفذ من الشارع

يقع بانحراف على المرأة، ثم يلقي في عينيّ

شعاعه المتعفن. وأوصالي،

التي تشبه ساعة نشطة،

تحدّد الثواني بارتعاشها المتّصل

وتوسّع دائرة عقلي

وتجعلني يقظاً لكلّ صوت

يرجعّ في الفضاء

حول هذا الكوخ المجهول الذي أويت إليه

منهكاً، وفي وقت متأخر جداً.

الخطوة الأخيرة خارجاً تلاشت بعيداً .
كل شيء ساكنٌ ، وقد خبت أضواء المصابيح
التي توهجت أخيراً فوق شبق الحياة
المدنية ونبتها . والظلال في حجرتي
تتنقل مثل صور ظلية فوق كأس متجمد
تتخثر وترتعش في قالب .
يبدو الضياء الآن يعبر شارعاً
تاركاً حوله إطاراً من الظلمة يسوق معه
صورة لا مبالية . تقف مترددة
ونفسها الضبابي يثب كريشة
في الضباب الجليدي . وأغشية الندى
التي تمسك الضياء وتركزه
استقرت فوق هدايب شعرها !
مشيتها دمثة ، ولا صوت لها حين تنقل خطوها
عبر الشارع المفروش بالحصا ، الذي تتلقى منحدراته الزلقة
قدميها المتعبتين كالبرجمية المثنية .
أنتظر في الظلام ، وحيداً .
لكنها تأتي إلى طريقي بقوة الفطرة الموجهة
وتقف أمامي حتى إن صمتها
سؤال ، وأنا أرق

وأخذ بيدها ، وأتقدّم بها نحو حجرتي
التي هي الآن ، على حين غرّة ، وضاءة دافئة

* * *

لستُ فضولياً . فأنا أرى عينيها صافيتين
والغدائر التي وخطها الشيبُ
كأغمدّة الدّرة الذابلة حين تتدلّى .
تتعرّى حالاً

وترتمي بين ذراعيّ وتضحكُ وتصرخُ
وتُخبرني أن حياتها كانت تعيسة حتى جئتُ .
تجلس قرب الموقد ، وعيناها ، شفتاها ، أوصالها
تحدث عن الحبّ ، عن شعور قد عرفتُه
لكنني لم أره سوى في هذه اللحظة
مجسّداً في صورة لأبحث عنها ، بل هي ماثلة أمامي

* * *

بين سنا النار والمصباح
يومض جسدها لماعاً ، كأنّها قد تشرّبتْ
بشعاع سماويّ ، يبعث الآن
بإجابته الوضاعة إلى الليل .
وكّلما أومضت وتكثّفت
ازددتُ إغفالاً لنفسي - حتى

إنّني لم أبقَ هناك ، إلا في عقلها
 أعيشُ ، وأرنو إلى العالم بعينين بلّوريتين
 وأرى الأمواج المنتفخة تتبعثر في موجات متكسرة
 فوق الرمال الذهبية ، والطيور بأجنحتها اللاّلة
 تبهر في الهواء ، الذي يهزّ
 الأوراق والسرخس فوق السوق الخيطية الشكل
 في وجه الحقول المنبسطة الخضراء المترامية الأطراف .

الحلم

أدرك سريعاً . لأنها ترتمي بعدئذ نائمة
 رأسها فوق الموقد ، ذراعها وساقها
 مثل Danaë's مفتوحة للهب المتقطع .
 وحين أستيقظ لا تكون هناك .
 وأنا أنا ثانية ، هيكلٌ متشابه
 من لحم وعظم ، محدقاً في المنظر الذي يتشكّل باكراً من
 الضباب الذي تعصف به الرياح والضوء الصناعي .

أما الآن فتجيء إلى هناك
 ماشيةً بانحرافٍ حول الحافة المظلمة نفسها
 وصورةً أخرى ، وفي هذه الأثناء ثمة طفل
 يتلفّع بخرقٍ ، نحيف جداً

إذ يبدو ظلّه كالشفرة
وهو يجتاز الشارع المرقّع
يسحب قدميه حتى يقف، شحاذاً، عند قدمي .
ومرة أخرى نحن داخل الحجرة
والآن أضاءتها الجمراتُ المغمورة . وثانية
تتعرّى الصورة
نحيلةً بارزة العظام أمام الضياء
عيناه غارتا عميقا، ولم أستطع أن أرى
لونهما، ولا أن أثبتن قصدهما .
التصق خداه بفكيه
وابتعد كلُّ مفصل عن الآخر
وهو يضع يده النحيلة في صدري
لا أتوجس منه خيفة - وأشعر حقيقةً ،
باستغاثته الصامتة ، وفي عقله
أجد ملاذاً بارداً .

* * *

الشاطئ جليديّ، جرف من الزجاج
تنزلق عليه الأمواج الكالحة
في قبضة الهلال النائي .
تصدح طيور البحر في الصمت الأبيض

وتتوقّف فقط حين يدوي الجليد المنكسر
كالبنديّة المكتومة الصوت
في يباب القطب الشمالي

* * *

وأجدني مرة أخرى
وجهي أمام المشهد الكوني .
لكنه ليس ثمة الآن حلم . الضباب
يتجرجر فوق الشارع الفارغ .
والقطّقط يتساقط عبر الضياء .
وأنا أرتجف وأدور . فهناك في سريري
الفتاة الحسناء والغلام المعدم
يتمددان متعانقين . وأنا أعرف
أنهما ميتان .

ولم أتحقّق من أنني قد أبدعتُ أسطورة تعبّر بدقّة عن نظرية فرويد في
الغريزتين اللتين تحكمان الحياة كلّها ؛ أعني غريزتي الحبّ والموت ، إلى أن
كتبتُ هذه الأبيات ، ثم قرأت ما كنتُ قد نظمتُهُ . وفرويد في «دراسة السيرة
الذاتية» يصف نظريته بهذه الكلمات :

«لقد جمعتُ غرائز الحفاظ على النفس والحفاظ على النوع تحت
مفهوم Eros^(١) ، وقابلتُها بغريزة الموت أو الفناء التي تعمل بصمت . وعلى
الجملة فإنّ الغريزة تعدّ نوعاً من مرونة الأشياء الحية ، دافعاً إلى اصلاح وضع

(١) إله الحبّ عند الإغريق ، ويريد فرويد هنا غريزة الحب الحسي (المترجم) .

وُجد ذات يوم لكنه آل إلى الزوال بفعل اضطراب خارجي . ويمثل لهذه الخاصية الأساسية المحافظة في الغرائز بظاهرة النفور من التكرار . والصورة التي تقدمها الحياة لنا هي حصيلة عمل غريزة إيروس وغريزة الموت مؤتلفتين أو متعارضتين» .

وقصيدتي أسطورة تمثيلية ، وليست ذات شأن من حيث هي شعرٌ (ولا ينبغي أن أنشرها بما لها من مؤهلات) وهي تقدم في صور مجازيةٍ مرئيةٍ مرادفاً للمفاهيم المجردة لنظرية فرويد^(١) .

وطبيعيّ أن الأساطير ابتُدعت قبل النظريات ، لكنّ مركز اهتمام هذه المقالة هو الإيحاء بأن تلك النظريات قاصرةٌ مادامت مفاهيم عقلية : ولكي تحيا في خيال الجنس الإنساني ينبغي أن نحوّل إلى أساطير .

وحصيلة هذه التجارب أن صار يُنظر إلى الشعر بوضوح أكثر منه في أي وقت مضى بوصفه وسيطاً بين الحلم والحقيقة . لقد حطّمت الفلسفة طيلة قرون هذا المفهوم للحقيقة ، مبرزة أيّ تسوية بائسة للمعدلات والاحتمالات تمثل هذا المفهوم . وتراجع الفلسفة إلى ضرب من المثالية - إلى نظام من

(١) إلى أي مدى يكون إخفاق القصيدة راجعاً إلى تلقائيتها الفنية؟ - وإلى أي مدى يمكن أن يُنفّاذ إخفاقها بتوجيه أكثر وعياً للقصيدة في عملية الإبداع؟ . في الإجابة عن هذه الأسئلة المهمة في مقدوري أن أذهب فقط إلى القول : (١) إن أي تدخل للتوجيه الواعي أو العقلي سيؤول بعملية الإبداع إلى نهاية سريعة ، (٢) إن أية تنقيحات لن تكون إلا أكثر تفاهة وستكون قد شوّعت وحدتها الخيالية ، (٣) إن القصيدة ينبغي أن تنهض أو تسقط برمتها . ويتمخض عن هذا أن قصيدة أفضل يمكن أن تكون فقط نتاج جملة مختلفة من العناصر (صور ماثلة على حافة الوعي ، أثارة من النشوة ، حال من الصحة ، شروط مادية وبيئية .) لكنني لأفترض ، في هذه التجربة الشعرية أو في أية تجربة شعرية أخرى ، أن العناصر عرضية ، أو أن المناسبة اعتباطية . فالتلقائية الفنية ليست الشيء المساوي تماماً للمصادفة : فالإلهام ليس دافعاً أعمى . والحال أنه مثلما يحدث في تجربة كيميائية أن يقتضي نجاح التجربة أن تكون الأدوات نظيفة ، والكميات دقيقة ، وكذا درجات الحرارة . والشروط المشابهة عند الشاعر يمكن أن تؤمنها فقط عادات عقلية ذات دقة مشابهة . ولعله لهذا السبب مايكون الطراز الممتاز من الشعراء عادة كتاباً لنثر رائع (المؤلف) .

الثوابت الفكرية التي تقدّم للوجود تلاحماً واستمراراً، أو أنها تتحمّل موقفاً مؤقتاً كالوضعية المنطقية، التي هي شكل مؤقت للأدريّة. أما الفنّ، فليس فلسفة، ولا علماً، ولا مثاليّة، ولا لأدريّة. إنّهُ محاولة لحلّ هذه المشكلات الأزلية من خلال تركيب فعّال. وعلى غرار ما يفعل الفيلسوف والعالم، يعالج الشاعر تناقضات الحياة؛ لكنّه بدلاً من أن يحاول حلّها على مستوى الاستنتاج الاستدلالي أو الاستقرائي، يحلّها في الخيال. والخيال هو القوة التي نستطيع بواسطتها أن نلّم بالشروط المتناقضة لتجربتنا، ومن ثمّ نأتي بأوسع التعارضات داخل بؤرة واحدة، وتحت ضياء يجمعها في كلّ، في التهام، في تكامل محسوس ومشكّل هو العمل الفنيّ؛ تلك الأعجوبة التي هي البيئة الوحيدة في حوزتنا لإدراك أية شمولية وسرمدية يحظى هذا الذي فوق الواقع.

(٨)

التجربة الشعرية

إذا ما كنت مصيباً في التحليل العام لطبيعة الشعر، هذا الذي كنتُ قد قمتُ به في الصحائف المتقدمة، فإنه من الواضح أن قيمنا النقدية، في شأن شعر الماضي، ينبغي أن يُعاد فيها النظر جذرياً. ومهما يكن، فليست هذه هي المهمة التي أقترح أن تُباشر، فقد أعددتُ قبلُ مقالة أولى^(١)، لكنها، وأنا أعترف الآن بذلك، ليست بكل الجرأة التي تستدعيها اتهاماتي؛ لكن الماضي في مقدوره أن يُنتظر، وأنا أكثر اهتماماً بممارستنا الشعرية الحالية. وإن استطاع الشاعر المعاصر أن يتعلّم تقويم «قابليته السلبية» فإن شيئاً مافى طبيعة القسر سيعزّز أنثذ من عقله، ويمكن لعبقريتنا الشعرية القومية أن تتمتع بحياة جديدة. لكنني لا أريد أن أنتهي إلى ملاحظات غامضة عن الأمل والطموح؛ فليست المسألة مسألة إيجاد من عدم، إنها، أكثر من ذلك، مسألة إعادة تأسيس صلة مع تقليد مفتقد، تقليدنا الشعري من تشوسر إلى سبنسر، وكذا تقليد شكسبير. وشكسبير، ثمة؛ ليرينا أن التقليد تجريدٌ لا معنى له عند الشاعر نفسه - «لهاث طائش وراء الحقيقة والعقل». وفي كل يوم تقريباً أرفع عقيرتي في اللّهج بالشكر لهذه الشهادة الأبدية: شاعرٌ ما كان متحذلقاً ولا أخلاقياً، وإنسان ليس له شخصية ولا قناعات، وليس له طبقة اجتماعية ولا ثقافة، وإنما هو فقط صاحب حساسية واضحة تعيش متعتها

(١) Phases of English Poetry (لندن - ١٩٢٨) - طبعة جديدة، ١٩٥٠.

الخاصة، ولا تتوق إلى شيء أكثر بعداً من النبرات المشبوبة العاطفة في صوتها الخاص كما صدر عن «البلّور الرهيب» لعقل حدسيّ. وإلى هذا، دعني أضف اقتباساً آخر من كيتس، ذلك الذي أحسن اختيار الطبيعة الحقيقية للشاعر، وودّع وهو على وشك أن يكشف هذه المعرفة في شعره:

«في شأن الشخصية الشعرية عينها (أقصد ذلك الضرب الذي، إذا ما كنت شيئاً، أنا عضو فيه، ذلك النوع المتميز عن شيء سامٍ وورد سورثي أو أنانيّ، شيء في ذاته ويقف وحيداً) ليست هي ذاتها ليس لها ذات، هي كلّ شيء ولا شيء. ليس لها صفة مميزة - فهي تستمتع بالنور والظلّ، وتعيش بالذوق، وتكون كريهة أو وسيمة، عالية أو هابطة، غنية أو فقيرة، وضيفة أو سامية. ولها انشراح كبير في تأمل ياغو Iago كانشراحها بتأمل إموجين Imogen. وما يصدم الفيلسوف الفاضل يبهج الشاعر المتلون. وهي لا تتأدّى من تلذّذها بالجانب المظلم من الأشياء أكثر من تلذّذها بالجانب المتألق؛ لأنّ الفريقين كليهما يؤولان إلى التأمل. الشاعر هو أكثر أشياء الوجود «لا شعرية»؛ لأنه لا يمتلك ذاتاً - فدأبه أن يعلم جماعة أخرى ويسدّ خلّتها. إنّ الشمس والقمر والبحر والرجال والنساء، التي هي مخلوقات ذات دافع، شعرية ولها حولها خاصية مميزة ثابتة - أما الشاعر فليس له، لا ذات له - إنه، حقاً، الشيء الأكثر «لا شعرية» بين خلق الله جميعاً. وهكذا، فإنّه إن لم تكن له ذات، وإن كنتُ شاعراً، فأين المعجزة التي عليّ أن أقول إنني لن أنظم أحسن منها؟ - أيمكن ألا أكون في هذه اللحظة تماماً متأملاً شخصيات ساتورن وأوبس^(١)؟ - إنه لمن البؤس أن أعترف، لكنها حقيقة لا يأتيناها الشكّ، أن ليس ثمة كلمة واحدة أفوهُ أبداً يمكن أن يسلم بأنها رأيٌ ينمو بدافع من طبيعتي ذاتها - كيف يكون ذلك عندما لا تكون لي طبيعة؟ - حين أكون في مكان مع أناس وأكون متحرراً دائماً من التأمل في مبتكرات من عقلي، أنثذ

(١) ساتورن هو إله الزراعة، وأوبس هو إلهه الحصاد (عند الرومان).

لا تعود نفسي إلى نفسي: لكن ذاتية كل واحد من في المكان تبدأ تطبع في
أنني مُحَقَّتٌ في وقت قصير جداً - ليس فقط بين الرجال؛ فإن الشيء عينه
يحدث في دار حضانة الأطفال^(١) . . . »

ويروقي، على هامش هذا الاعتراف، أن أقتبس قطعة مماثلة من
يوميات السيرة الذاتية لشاعر ألماني معاصر، هورنر ماريا رلكه^(٢):

«ما الأشعار، كما يتخيل الناس، مشاعر ليس غير؛ إنها تجارب .
وابتغاء أن ينظم المرء قصيدة واحدة يحتاج إلى أن يرى مدناً كثيرة، وأناساً
كثيرين، وأشياء كثيرة؛ يحتاج إلى أن يتعرف إلى الحيوانات، وطيور
الطيور، والإيماءات التي تلوّح بها الأزهار الصغيرة وهي تفتح عند الصباح .
يحتاج الإنسان إلى أن يكون قادراً على العودة في فكره إلى طرق في أصقاع
مجهولة، وإلى لقاءات مفاجئة، وإلى توديعات حدس بها قبل وقوعها
بوقت، إلى أيام الطفولة التي تظلّ مبهمّة، إلى الوالدين اللذين على المرء أن
يتألّم لهما حين كانا يسعيان إلى تقديم شيء من السعادة التي لم يفهمها
الإنسان (فقد تكون سعادة لإنسان آخر)، إلى أسقام الطفولة التي تبدأ بدايةً
غريبة جداً بعدد هائل من تحولات خطيرة ومعقّدة، إلى أيام أمضيت في
حجرات منعزلة وصامتة، إلى صباحات بجانب البحر، إلى البحر نفسه،
إلى المحيطات، إلى ليالي الارتحال التي اندفعت قدماً بنبل وطار مع كل
نجم - ولا يزال هذا غير كاف لأن يكون المرء قادراً على التأمل في هذا كله .
ينبغي أن يكون ثمة ذكريات للليال كثيرة من ليالي العشق، وكلّ ذكرى مبيّنة
للأخرى، ذكريات صرخات النساء في المخاض، ذكريات النساء في
المخاض، ناحلات، شواحب، نائمات، وقد غلّقن الأبواب على أنفسهن .
على الإنسان، أيضاً، أن يكون قريباً من الموت، عليه أن يجلس بجانب الميت

(١) Letters، ١، ص ٢٤٥ .

(٢) مذكرة مالتى لوريد زبرج، لرينر ماريا رلكه . ترجمها جون لتون (مطبعة هوجارث،
١٩٣٠) .

في حجرة ذات نوافذ مفتحة، وضجيج متقطع. ولا يزال ذلك غير كافٍ لامتلاك الذكريات. عليه أن يكون قادراً على تناسيها حين تكون كثيرة، وعليه أن يصبر كثيراً لانتظار حضورها ثانية. فالذكريات نفسها هي تلك المادة. وحين تستحيل دماً يسري في جملة النسخ، وحين تستحيل إيماءة وإيماءة لاسم لها ولا قدرة على تمييزها من ذواتنا - حينئذ فحسب، قد يحدث في ساعة نادرة أن تنبثق في غمرة هذه الذكريات الكلمة الأولى من قصيدة.

. هذان الوصفان للعملية الشعرية يكمل كل منهما الآخر. ويشدد كيتس على الطبيعة التقبلية لشخصية الشاعر، وتقبلها، وافتقارها إلى الثبات، وحاجتها إلى الصلابة. أما رلكه فيبين كيف أن تجارب طبيعة مثل هذه الطبيعة التقبلية تغدو مركباً من دمه وجوهره - وإذ ذاك فحسب تظهر ملتحة في الكلمة الشعرية.

ولذلك نعود إلى تمييزنا المبتكر بين «الشخصية الخلقية والشخصية character and personality» وأهمية هذا التمييز للحساسية الشعرية وللفعالية الشعرية. لقد سعيت إلى تحديد الطبيعة الجوهرية للشعر، وأظهرت كيف أن وجوده الحقيقي يستند إلى «القابلية السلبية» للشخصية، وكيف أنها متعرضة مع «القابلية الإيجابية» للشخصية الخلقية، وأوضحت المدى الذي يكون فيه الشعر تلقائياً وحدثياً أكثر منه مدركاً واستنتاجياً. وأنا مقرر بأنني إن وقفتُ بنظريتي عند هذه النقطة فسيترك ذلك انطباعاً بالنقص. ولا يجد المرء مندوحة عن أن يسلم بأن ثمة حقيقة ما في تهمة أرنولد قصيدة Endymion بالتفكك. كان كيتس شاعراً رومانسياً، وكذا كان رلكه لذلك السبب. فهل سائر الشهادات التي قُدمت قبل، لصالح نظرية الشعر وللشخصية الشعرية، إلا تسليم بالنظرية الرومانسية في الشعر؟

لقد فطنت في الفصل الذي يعالج علم نفس الشخصية الخلقية

والشخصية، وينبغي أن يوضع هذا في الحسبان، لاقتراح مبدأ تماسك الشخصية؛ ويطلب لي في الختام أن أعود إلى هذا المبدأ في ضوء مناقشتنا اللاحقة لطبيعة الشعر. فالسيد فرناندز يربط، في الفقرة المقتبسة في الصحيفة () والهامة جداً لمناقشتنا كلها، تماسك الشخصية بتماسك الفكر - الفكر الذي تسنده قوانينه الذاتية؛ ذلك الفكر الذي هو دائماً على وفاق مع الحقيقة المطلقة. إن البنية الكلية لهذه النظرية الشعرية الخاصة، وكذا لفلسفة الحياة التي تُبنى عليها، ستصيران مزقاً مالم تربطاً بالاعتقاد بشيء أسماه سانتيانا مملكة الجوهر؛ ولا يمكن تصور الشعر الأسمى دون حدس بالوجود الصّرف ودون الإحساس بالوجود. وإذا ما أصاب اجتهادي فأني أذهب إلى أن الشاعر ينبغي أن يعيش في اللحظات الخاطفة للكشف، لكن كشفه في هذه اللحظات ينتشر عميقاً وبعيداً جداً، وتقاس درجة انتشاره بمقدار فكر الشاعر أو ذكائه. ومثل ذلك، حقاً، تماسك شخصية؛ لأن «الفكر تتكفله قوانينه الخاصة به». إنه دائماً محاولة في النظام، وفي الترتيب، ومن هنا ليس في مقدوره أن يتقبل عقائد الشخصية الخلقية التي ستحدد نطاقه، أو توجهه وجهة واحدة؛ وذلك أقل آثارها. لكن مدى النور الساطع للذكاء، حركيته الجوهرية، لا يمكن أن تلتبس بتقلبات رومانسية زائفة، أو أية نظرية شعرية تفترض مقدماً سيادة العاطفة، وتفترض أن الشعر تعبير مباشر عن العاطفة. ولست إخال أن شيئاً ما في هذه المقالات ينتصر لنظرية كهذه. ويعارض هذه النظرية إلحاحي على الشرعية الموضوعية للكلمة الشعرية، وكذا يعارضها تضمينها، حيثما حلت، الطبيعة الموضوعية لمادة الشاعر - وتضمنها تفاهة العواطف التي لا تتكفلها التجربة. لكن التجربة أكثر ضرورة من ذلك؛ فالعقل ينبغي أن يسمو فوق عالم الوجود إلى حيث عالم الجوهر، ولا يتأتى الوصول إلى ذلك إلا بالكشف العقلي. ولقد عبّر سنتيانا، وإلهامي في ولاءات كثيرة جداً، عن هذه الحقيقة ببيان تام:

«هذا العجز من الخيال عن إعادة تركيب ظروف الحياة وبناء إطار

الأشياء الأقرب إلى رغبة القلب، خطيرٌ على الولاء الثابت لما هو نبيل ورائع. ونحن نسلم أنفسنا إلى ضربٍ من الإعجاب الممتنع، من دون معيار أو هدف، وحين نسمي كلَّ شبح مزعج باسم جميل نغدو عاجزين عن إدراك امتيازهِ أو الشعور بقيمته. إننا في حاجة إلى إيضاح مثلنا العليا وإنعاش رؤيتنا إلى الكمال. وليس ثمة إلحاد أكثر فظاعة من غياب المثل الأعلى الأساسي، ولا يمكن أن يكون ثمة إفلاس في قوة من القوى أكثر معارضة للطبيعة الإنسانية من الإفلاس في ميدان الخيال الخُلقي، أو أكثر معارضة للحياة السليمة. وعندنا، في المقابل، قدراتٌ، وعاداتٌ، ودوافع. وهي الأساس لمطالبنا. وعلى الرغم من تنوع هذه المطالب فإنها تؤلف معياراً حقيقياً للقيمة نشعر من خلاله ونحكم. والمثل الأعلى حالٌ فيها، مادام هذا المثل الأعلى هو البيئة التي ستجد فيها قدراتنا استخدامها الحرّ وعلمها المناسب. ولن يكون الكمال غير العيش تحت وطأة هذه الظروف. ولهذا فإنّ وعينا المثل الأعلى يغدو متبايناً حسب ارتقائنا في سلّم الفضيلة، وحسب القوة والضبط اللذين تعمل فيهما قدراتنا. حين يكون الإيقاع الحيّ تاماً، وحين يكون الفعل صرفاً، فإنّ الولاء للكمال ينفذ إلى الرؤية. والحقّ أنه لن يكون سعيداً إنسانٌ ليس لديه، طول حياته، لمحة عن الكمال، إنسان لا يقدر في نشوة الحب أو نعيم التأمل أن يقول: لقد وُجد. ومثل هذه اللحظات من الإلهام هي معينُ الفنّون، الذي لن تكون له مهمة أسمى من أن يرفدها بماءٍ جديد^(١).

وقد يكون ضرورياً أن نعود في الختام إلى مسألة أثّرت بإيجاز في إحدى الصحائف الأولى: وهي صلة الشاعر بالقيم الموضوعية لتقليد أدبيّ. وتعتمد هذه المشكلة تماماً على ما نقصد إليه بمثل هذه العبارة. ليس ثمة تقليد أدبي واحد، وإنما تقاليد كثيرة؛ ثمة، فعلياً، تقليدٌ رومانسيّ وكذا تقليد

(١) كتاب «The sense of Beauty» (١٨٩٦)، ص ٢٦١-٢٦٢.

كلاسي، ومهما يكن، فإن التقليد الرومانسي يظفر بتاريخ أطول. والمشكلة كما أراها، ثانية، مشكلة الذكاء - مشكلة ذلك الذكاء الذي يعمل عفويًا في كل حين تكون فيه الشخصية حرة. إنها مجرد حاجة إلى الذكاء لرفض التجربة التي جسدها شعر الماضي، لكنها تسفر أيضاً عن حاجة أكبر إلى الذكاء لرفض التجربة التي يجسدها الشعر الحاضر. ولن تكون مهمة الشاعر في هذا المقام إلا أن ينبذ تحالفه مع المؤسسات الأكاديمية. لكنه إن كان لا محيد عن تطبيق الاختلافات التاريخية على عصرنا هذا، فسنجد أنفسنا في مأزق؛ لأننا سنكون مضطرين إلى قبول ما ليس بعصر صلاية في وقت يجوز أن يكون عصر ثخمة؛ وإن كان حقاً عصر إجهاد فإننا أكثر ارتياباً في شأن طاقته. أقصد أنه ليس شيئاً ما يمكن تطبيقه عليه من العصرين الرومانسي والكلاسي، ومن مقولات التقليد الرومانسي أو الكلاسي. وليس بين يدي الشاعر في زماننا بديل عن أن يعوّل على «منظور داخلي موثوق»، على تماسك الشخصية القائم على أعدل شهادة وهي شهادة الأحاسيس. وأنا مستبين أنني سأتهم بأنني ما صنعت غير أن ألست الرومانسية القديمة تعبيرات جديدة؛ لكنني، وقد كُتب عليّ أن أخوض غمار هذه المناقشة الأكاديمية، ربما أقبل عندئذ عبارة «إعادة اعتبار للرومانسية» بوصفها تعبيراً مناسباً لتطلعاتي.

الفهرس

٣	مقدمة المترجم
٧	مقدمة المؤلف
١٣	(١) الشكل العضوي والشكل المجرد
١٧	(٢) شخصية الشاعر
٣٩	(٣) الأداء الشعري
٥٩	(٤) بنية القصيدة
٧٥	(٥) طبيعة الشعر الميتافيزيقي
٩٩	(٦) الغموض في الشعر
١١٣	(٧) الأسطورة والحلم والقصيدة
١٣٣	(٨) التجربة الشعرية

۱۹۹۷/۴/۱۶ ۲۵..

أول الكلام، بدايات الأمم، جاهليتها شعر،
وربما نهايتها.
لا تبقى البشرية في ذاكرتها أثراً ما أو إنساناً ما إلا
إذا كانت له شاعريته. فأفلاطون شاعر سواء بسواء
هو وهوميروس.

... ويقتى بدون جواب السؤال القديم الجديد عن
الشعر: ماهو؟

المرحلة الراهنة نشر خالص. بدأت مع بداية هيمنة
الآلة. ومن الطبيعي أن يسأل الإنسان عما يعوزه
والسؤال عن الشعر على القمة بين فيلسوفين « كنت »
في بحثه عن (معايير الحكم على الذوق)، وهغل (تحليل
الأثار الشعرية الهامة) والشعر هنا يشمل الفن. موقع
كتابنا هذا بين الاثنين، فمؤلفه فيلسوف، يعرف أكثر
من أي إنسان آخر أن الجواب عن ماهية الشعر ممتنع...
ولكنه يعرف أيضاً أن البشرية لا تطرح حقاً على بساط
البحث إلا المشكلات التي تتحداها. ويعجبك في
كتابه تربيته الكلاسيكي بالمعنى التعليمي، فتصنيفه
للقضايا منطقياً: الأداء الشعري - طبيعة الشعر - بنية
القصيدة... التجربة الشعرية ودور كل من الأسطورة
والحلم في أحداثها... ويطرح المسألة التي طالما أربك
الجواب عنها الشعراء وشرائحهم عن (الغموض في
الشعر) يحق لك أن تتساءل: أهو حقاً الشعر غامض؟
ثمة غموض في كلمة (غامض) فالمعادلة الرياضية هي
قمة الوضوح. إذن ما الغموض ما الوضوح في الشعر؟
هذا الكتاب يعلمك المسألة الأهم في البحث:
كيف تطرح سؤالاً.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

في الاقطار العربية ما يعادل
٢٠٠ ل.س.

سعر النسخة داخل القطر
١٠٠ ل.س.